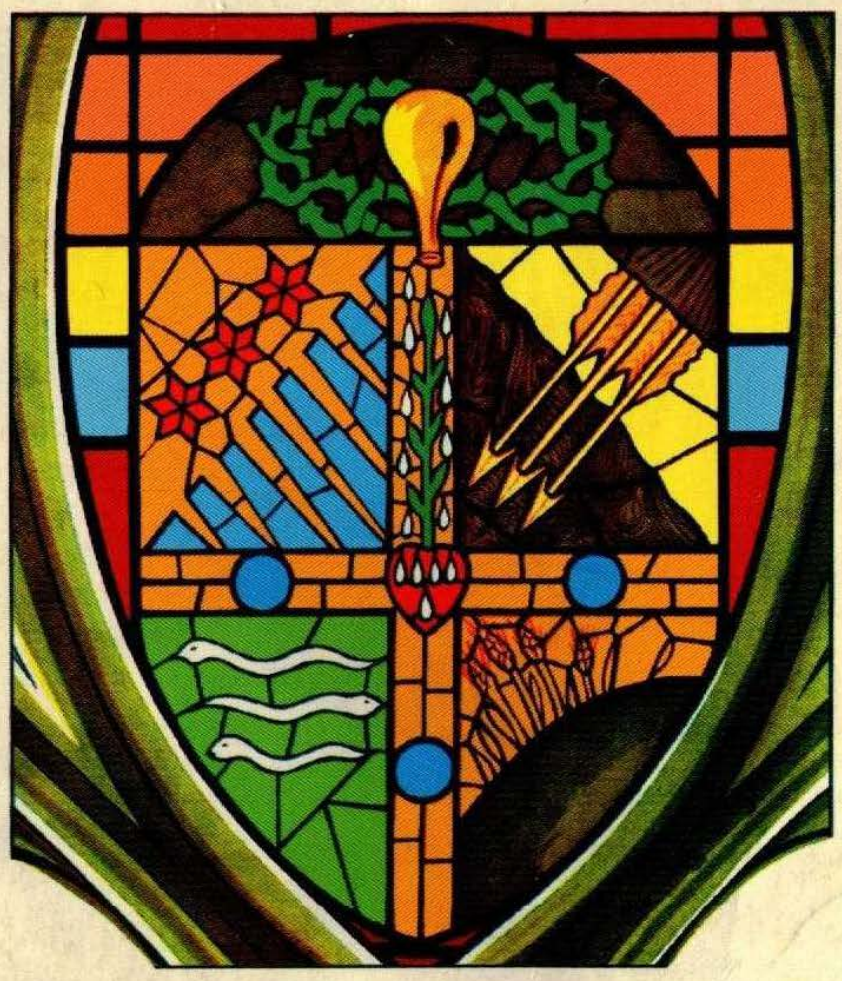
MISTERUL CATEDRALELOR

și interpretarea esoterică a simbolurilor hermetice ale Marii Opere



NEMIRA

„N-am vrut să urmăm vechea metodă prin care se sugera un adevăr, exprimat în parabole, însoțit de una sau mai multe afirmații amăgitoare sau măsluite întru rătăcirea cititorului neputincios să separe grâul de neghină. De bună seamă, munca noastră, mai ingrată decât s-ar crede, poate fi discutată și criticată, dar nu ni se va putea niciodată reproșa că am fi scris vreo minciună. Se spune că adevărul rostit nu face întotdeauna bine; noi credem, în ciuda acestei ziceri, că el poate fi exprimat pe înțeles cu condiția să mânuim cum se cuvine limba."

FULCANELLI

ISBN 973-9301-40-6

fulcanelli

MISTERUL CATEDRALELOR

și interpretarea esoterică a simbolurilor hermetice ale Marii Opere

TRADUCERE ȘI PREFAȚĂ DE DAN ALEXE

LUCRARE ILUSTRATĂ CU TREIZECI ȘI ȘASE DE PLANȘE DUPĂ DESENELE LUI JULIEN CHAMPAGNE, UN FRONTISPICIU DE ACELAȘI ȘI ALTE FOTOGRAFII

NEMIRA
1997

Coperta colecției: DAN ALEXANDRU IONESCU

© Jean Schemit Librairie, 1926

FULCANELLI

LE MYSTÈRE DES CATHÉDRALES

Toate drepturile asupra acestei versiuni aparțin S.C. NEMIRA & Co S.R.L. Reproducerea integrală sau parțială a textului, pe suport informatic, tipărit sau de orice alt tip, precum și comercializarea în afara țării, sunt interzise și vor fi pedepsite conform legii.

Difuzare:
Editura NEMIRA & Co, Piața Presei Libere nr. 1, sector 1, București
Telefon: 223.00.79 Telefax: 222.89.16
Clubul cărții: C.P. 26-38, București

ISBN 973-9301-40-6

Fraților de la Heliopolis

Prefață
Despre sufleri și mausolee

Misterul catedralelor este un studiu publicat în anii '20 de un scriitor ocult – sau ocultist – ce-și zicea Fulcanelli. Apariția acestei cărți a reprezentat unul din momentele cele mai importante ale acelui curent simbolist francez, impregnat de ocultism, care în România a avut imitatori de seamă, precum Sadoveanu sau Vasile Lovinescu.

Misterul catedralelor este un studiu de simbolistică medievală. Fulcanelli expune, de-a lungul capitolelor structurate uneori ca un ghid turistic, sensul și însemnătatea ocultă a diferitelor ornamente arhitecturale ale bisericilor gotice, pornind de la exemplul cel mai concludent, care e catedrala Notre-Dame din Paris. Fulcanelli era un autentic inițiat, de o erudiție necruțătoare, iar identitatea sa dă naștere și astăzi unui lanț nesfîrșit de speculații fanteziste. Fulcanelli, se spune, a descoperit piatra filozofală, mai precis: metodele de control asupra corpului, metode prin care pot fi prelungite limitele vieții.

Mitul lui Fulcanelli a prins contur în special după apariția, la începutul anilor '60, a cărții lui Jacques Bergier și Louis Pauwels *Dimineața magicienilor**. Bergier și Pauwels dau de înțeles că Fulcanelli ar fi descoperit secretul nemuririi. Alexandrian, în *Istoria filozofiei oculte*, precum și, mai recent, Geneviève Dubois, în *Fulcanelli dezvăluit*, subscriu ideii celei mai răspîndite, și anume că Fulcanelli nu era altcineva decît Jean-Julien Champagne, autorul planșelor primei ediții a *Misterului catedralelor*, un medievist pasionat de alchimie, care a murit în sărăcie în 1932. O altă teorie răspîndită afirmă că în spatele lui Fulcanelli se ascunde

---

* Ediția românească a apărut la Editura Nemira, în 1994, în traducerea lui Dan Petrescu (n. ed.).

de fapt ocultistul erudit Eugène Canseliet, autorul prefețelor ediției succesive ale *Misterului catedralelor*.

Fulcanelli practica alchimia. Nu alchimia văzută ca o tehnică primitivă de purificare a metalelor, ca o prechimie, ci un sistem de tehnici de perfecționare individuală, chiar și trupească, un soi de yoga occidentală. În acest sens, alchimia este o chimie *organică*, dar unde cuvîntul „organic" capătă un alt înțeles, ascuns profanului.

Lăsînd deoparte identitatea sa corporală, se poate spune că Fulcanelli a reînnoit mistica alchimică a Cristosului = piatra filozofală, pe care la noi a reprezentat-o Vasile Lovinescu: „[Piatra filozofală] e piatra aruncată pe care Cristos o răscumpără și o preface în pîine superesențială și o pune în vîrful unghiului, căci gestul Lui, în momentul frîngerii, e prototipul secțiunii longitudinale a tuturor bisericilor creștinătății" (Vasile Lovinescu, *Jurnal alchimic*, Institutul European, Iași, 1994, p. 65).

Acest fragment dintr-un text neterminat al lui Vasile Lovinescu ar putea rezuma esența scrierilor celui care a dorit să semneze Fulcanelli. Piatra din vîrful unghiului, planul mistic al construcției bisericilor creștine, însemnătatea alchimică a parabolelor biblice, toate aceste teme frecvente din textele lui Fulcanelli se regăsesc și în frazele guénonistului român.

În același timp, ceea ce reiese din acest scurt pasaj lovinescian, dar care e un lucru manifest în multe din textele sale publicate, este chestiunea limbii. Problema ocultismului este o problemă de limbă, iar studiul doctrinelor oculte este imposibil fără cunoștințe lingvistice, fără cunoașterea stucturii și funcționării limbilor.

Alchimia poate fi accesibilă numai prin stăpînirea regulilor unui joc criptat cu limba. Pentru a înțelege mesajul alchimiei, o pregătire de lingvist sau de criptolog e mai folositoare decît una de chimist. Acest lucru este limpede în cazul lui Fulcanelli.

Ceea ce poate fi afirmat cu multă certitudine este faptul că autorul *Misterului catedralelor* era un magician al cuvîntului, un scriitor ce mînuia toate registrele limbii. Fulcanelli știa, de bună seamă, că etimologiile lui glumețe sînt false: termenii de *cabală* și *cabalist* nu vin nici de la Ka'aba, piatra sfîntă de la Mecca, și nici de la mitica țară Saba, cum o afirmă el cu o seriozitate deconcertantă. Etimologia ebraică a termenului „cabală" (cunoaștere, tradiție cărturărească) era un loc comun, fiind cunoscută de toți autorii oculți pe care Fulcanelli îi citează. Propunînd etimologii

atît de ridicole, precum „cabală" de la „Saba", sau „argotic" de la „artă gotică", Fulcanelli nu face decît să se dedea unui neînfrînat joc cu limba, spre deruta cititorului, care nu mai știe să distingă între informațiile false și cele autentice.

Textele alchimice sînt, în primul rînd, rețete magice, și, în al doilea rînd, texte poetice. Este ceea ce nu a reușit în nici un fel să înțeleagă Jung, într-ale sale studii atît de searbede, atît de dezamăgitoare despre alchimie.

Textul lui Fulcanelli e una din marile reușite ale genului. Caracterul poetic al scrieturii este dat aici de înșiruirea de formule hipnotice, în care elementele și materialele folosite în operațiunile alchimice sînt numite rînd pe rînd *Leu verde, Cîine de Armenia, Scuipat de Lună* sau *Sămînță metalică*.

Prin repetare, aceste formule duc la o stare de autohipnoză, asemănătoare cu cea pe care, de la Abulafia încoace, o descriu cabaliștii și care poate fi obținută chiar prin repetarea unor formule banale. Gershom Scholem scrie, de exemplu, că extazul poate fi obținut chiar scandînd o formulă derizorie din Cartea Facerii, de exemplu: „iar sora lui Lotan era Timna". Un pustnic ortodox, crescut la școala isihasmului, va repeta, în singurătatea chiliei sale, „Doamne Isuse Cristoase, mîntuiește-mă", un derviș din Horasan sau din Babadag „La illaha illa-llah!" etc., etc. Ei bine, un alchimist va intra în transă mormăind formule precum „metalele se îmbăiază în Mercur", reflectînd la dezghiocarea metalelor ori la năclăiala băiței mercuriale. Tot așa, el se va putea cufunda în contemplarea unor mandale dăltuite pe fațada catedralelor, cum face Fulcanelli. Iar dacă turnulețul din basorelieful redat în plașa numărul V, despre care Fulcanelli spune că ar fi athanorul, vasul în care au loc arderile alchimice, ni se pare nouă că ar semăna mai degrabă cu mausoleul de la Mărășești, asta nu înseamnă altceva decît că ne aflăm pe calea cea bună și că am descoperit un început de tehnică alchimică, fixîndu-ne anumite jaloane simbolice.

Alchimiștii fac parte dintr-un șir de experți ai extazului, care au înțeles acest adevăr elementar: tehnica perfecțiunii individuale nu depinde de dogmă. În aceste condiții, a spune, precum Fulcanelli sau Lovinescu, că piatra filozofală e Isus, nu e altceva decît a spune că Isus e un simbol, o hieroglifă a perfecțiunii individuale.

Încă o dată, ceea ce Jung nu a înțeles este faptul că toate acestea sunt formule tradiționale, readaptate, care ascund o

realitate simplă, accesibilă, dar codată, închisă cu lacăte poetice. Jung a interpretat însă toate acestea ca fiind fantasmele unor minți perturbate, comparîndu-le cu dezechilibrele psihice ale pacienților săi. Sumbrul psihanalist protestant nu putea gusta splendoarea sonoră a înșiruirilor de nume și formule cu care e împănat textul lui Fulcanelli. Putem chiar spune că, într-un sens, Jung s-a înșelat la fel de mult în interpretarea sa ca și acei alchimiști amatori ai trecutului, numiți de către inițiați „sufleri", de la foalele cu care nu încetau să sufle într-un foc pe care se încăpățînau să-l considere material.

Pe scurt, simbolistica alchimică a perfecționării individuale cunoaște o serie de operațiuni în care, prin încălzirea uniformă a vasului filozofal, materia primă trece printr-o serie de stadii care, în textele alchimice, se deosebesc prin culori diferite.

Întîiul stadiu este cel al putrefacției, în care materia moare; acest stadiu se distinge prin culoarea neagră; de aici, numele său latinesc: *nigredo*, sau *caput mortuum*. În mod schematic, următoarele două stadii sunt cele de *albedo* și *rubedo*, distinse respectiv prin alb și roșu. În schimb, autorii nu sunt de acord asupra momentului apariției cozii de păun, *cauda pavonis*, momentul în care materia prezintă irizări de toate culorile.

Acestea sînt, tradițional, fazele principale ale Operei, dar – lucru foarte important – ceea ce Fulcanelli nu încetează să sublinieze în *Misterul catedralelor* este faptul că toate acestea sînt *operațiuni simbolice*, că ele au loc mai degrabă în mintea și trupul adeptului și că e vorba de arderi spirituale și de decantări poetice.

Dan Alexe

Misterul catedralelor

I

Cea mai vie impresie din copilărie, cea care îmi revine și acum în minte cu limpezime, a stîrnit-o în sufletul meu fraged vederea unei catedrale gotice. Aveam pe-atunci șapte ani. Am fost pe dată vrăjit, fermecat, încremenit de uimire, nemaiputînd să mă smulg din mrejele acelei minuni, din magia splendorii, a măreției abrupte pe care o răspîndea acea operă mai mult divină decît omenească.

De-atunci, imaginea dintîi mi-a fost modificată, dar încerc și astăzi aceleași impresii. Obișnuința a înlăturat spontaneitatea și dramatismul primului contact, însă nu am putut niciodată să nu resimt aceeași încîntare în fața acestor minunate tomuri ilustrate înălțate în mijlocul piețelor și care își deapănă pînă la cer filele cioplite în piatră.

Ce limbaj, ce semne să găsesc spre a lăuda aceste capodopere mute, spre a le dovedi acestor magiștri necuvîntători, lipsiți de grai, recunoștința și sentimentele de gratitudine de care îmi e plină inima pentru tot ceea ce m-au învățat să prețuiesc, să recunosc, să descopăr?

Necuvîntători și lipsiți de grai? Ce spun eu aici? Aceste cărți lapidare vorbesc nu doar prin literele lor sculptate – basoreliefuri rînduite în fraze și gînduri în ogive –, ci și prin duhul nemuritor ce răzbate din paginile lor. Mai limpezi decît mezinele lor, manuscrisele și cărțile imprimate, ele le întrec prin aceea că nu oferă decît un sens unic, definitiv, exprimat simplu, prin imagini naive și pitorești, un sens curățat de întortocheli, aluzii și echivocuri literare.

„Graiul pietrelor vorbit în această artă nouă", cum ne spune cu mult tîlc J.F. Colfs[1], „este în același timp limpede și desăvîrșit. El se adresează atît celor umili, cît și celor învățați. Ce limbă zguduitoare e gotica vorbită de pietre! Atît de zguduitoare, încît nici cînturile lui Orlando di Lasso sau Palestrina, nici compozițiile pentru orgă ale lui Händel sau Frescobaldi, simfoniile lui Beethoven sau Cherubini, nici chiar, pe deasupra tuturor, simplul și sobrul cînt gregorian, care e poate singura cîntare autentică, nu fac decît să aducă un prisos afectiv emoției produse de catedrală. Vai de cei care nu îndrăgesc arhitectura gotică; aceștia trebuie plînși ca niște inimi sărăcite."

Sanctuar al Tradiției, al Științei și Artei, catedrala gotică nu este atît o lucrare dedicată slavei creștinismului, cît mai ales o vastă concrețiune de idei, năzuințe și credințe populare, un întreg desăvîrșit căruia putem să-i adresăm fără ezitare dorința de a fi călăuziți prin meandrele științei străbunilor, și asta fie că e vorba de domeniul religiei, fie de cel lumesc, filozofic sau social.

Boltele îndrăznețe, noblețea navei, amploarea proporțiilor și frumusețea construcției fac din catedrală o operă originală, de o armonie fără seamăn, pe care înșiruirea liturghiilor nu izbutește să o umple în întregime.

Dacă liniștea și reculegerea sub lumina spectrală și multicoloră a înaltelor vitralii îndeamnă la rugăciune și împing spre meditație, în schimb închegarea lăuntrică, structura, ornamentele împrăștie și reflectă, cu o forță nemaiîntîlnită, niște simțăminte nu tocmai pioase, un spirit mai mirean și, ca să-i spunem pe nume, aproape păgîn. Aici se pot desluși, pe lîngă harul arzător născut dintr-o credință neclintită, și miile de îndeletniciri ale mărețului suflet popular, concretizarea conștiinței și voinței lui, o icoană a gîndirii sale în tot ca are ea mai complex, abstract, neasemuit și suveran.

Intrăm aici nu numai pentru a asista la slujbă, ori luîndu-ne după procesiunile mortuare, sau după veselul cortegiu al carnavalului înaintînd în ritm de clopote, ci și în multe alte împrejurări. Aici se țin întruniri politice prezidate de episcop; se

[1] J.F. Colfs, *La Filiation généalogique de toutes les Écoles gothiques*, Paris, Baudry, 1884.

discută prețul grînelor sau al dobitoacelor; pînzarii se învoiesc asupra cursului stofelor; lumea vine aici pentru a găsi mîngîiere, a cere un sfat, a se ruga de iertăciune. Corporațiile se înghesuie să ceară binecuvîntarea lucrării cu care noul ucenic a fost primit în breaslă și tot aici se reunesc ele, o dată pe an, sub proteguirea sfîntului lor patron.

Alte ceremonii, plăcute mulțimii, s-au menținut de-a lungul frumosului Ev Mediu. Așa a fost *Sărbătoarea Nebunilor* – sau a Înțelepților –, chermesă hermetică și ritualică, a cărei procesiune pornea din fața bisericii, în frunte cu propriii ei demnitari și un papă, cu adepți și o mulțime înfierbîntată, acea gloată medievală zgomotoasă, zurbagie, pornită pe farse, de o energie dezlănțuită, entuziastă și înflăcărată, răspîndindu-se apoi în întregul oraș... Hazoasă luare în răspăr a clerului ignorant, supus autorității *Științei deghizate*, strivit sub povara unei indiscutabile superiorități! Ah! Sărbătoarea Nebunilor, cu carul *Triumfului lui Bachus*, tras de doi centauri, mascul și femelă, goi precum însuși zeul și pe lîngă care pășește marele Pan; navele ogivale sînt invadate de un carnaval obscen! Nimfe și naiade ies din scăldătoare; din Olimp scoboară zeități cu șolduri neacoperite de nori sau fustițe: Iunona, Diana, Venus și Latona și-au dat întîlnire la catedrală pentru a asculta slujba! Și ce slujbă! Compusă de inițiatul Pierre de Corbeil, arhiepiscop de Sens, după un ritual păgîn, care-i făcea pe enoriașii de pe la 1220 să scoată strigătul de bucurie ce marca Bachanalele: Evohé! Evohé! – pe cînd studenții Sorbonei răcneau în delir:

Haec est clara dies clararum clara dierum!
Haec est festa dies festarum festa dierum![1]

Mai era și *Sărbătoarea Asinului*, aproape la fel de somptuoasă ca cea de mai-nainte, cu intrarea triumfală, pe sub arcadele sfințite, a *magistrului Aliboron*, a cărui copită răsunase odinioară pe caldarîmul evreiesc al Ierusalimului. După citirea Evangheliei, se cînta o slujbă anume spre fala acestui Cristofor, în care se proslă-

[1] „Ziua asta e vestită printre zilele vestite!
Ziua asta-i sărbătoare printre sărbători!"

vea *snaga măgărească, prin mijlocirea căreia sfînta Biserică a căpătat aur din Arabia, smirnă și tămîie din Saba*. Parodie grotescă, pe care preotul, neputînd să o-nțeleagă, o îndura tăcut, cu fruntea aplecată sub batjocurile revărsate din gura acestor *mistificatori veniți de la Saba*, căreia i se mai spune și *Caba*, de unde aceștia sînt numiți chiar cabaliști! Aceste stranii petreceri ne sînt confirmate chiar de dalta meșterilor *imaigiers*, făcătorii de imagini de pe atunci. Într-adevăr, cum scrie Witkowski[1], în naosul catedralei Notre-Dame din Strasbourg „basorelieful de pe capitelul unui pilastru principal reproduce o procesiune satirică în care se poate deslușì un purcel ce poartă un agheasmatar, în urma căruia vin cîțiva măgari în straie bisericești, maimuțe ce duc diverse însemne religioase, precum și o vulpe închisă într-o raclă. Este *Procesiunea lui Rănică Vulpoiul* sau *Sărbătoarea Asinului*". Să mai spunem că o scenă identică figurează într-o miniatură de pe folio-ul 40 al manuscrisului nr. 5055 de la Biblioteca națională.

Veneau apoi acele ciudate obiceiuri, reînnoite în fiece an, care lasă deseori să se întrevadă un sens hermetic neîntinat și care aveau ca decor biserica gotică, obiceiuri precum *Biciuirea lui Aleluia*, ce avea loc în naosul catedralei din Langres, unde copiii de cor alungau din biserică, biciuindu-i, niște titirezi sforăitori[2]; *Convoiul Postitorilor*, *Drăcăria din Chaumont*; procesiunile și ospețele *Infanteriei din Dijon*, cel din urmă ecou al Sărbătorii Nebunilor, unde găsim o *Maică Smintită*, diplome rabelaisiene și un stindard pe care figurează doi frați înlănțuiți, dintre care unul cu capul în jos, și cărora le-a venit chef *să-și dezgolească bucile*; ciudatul *Joc cu Mingea* care se juca în nava catedralei Saint-Étienne din Auxerre și care a dispărut pe la 1538 etc.

---

[1] G.J. Witkowski, *L'Art profane à l'Église*, Étranger, Paris, Schemit, 1908, p. 35.

[2] Titirezi, numiți și *saboți*, în formă de *cruce* sau de *Tau*. Acest soi de încălțări numit *sabot* [ce mai înseamna și copită, n.t.] echivalează în cabală cu *cabot* sau *chabot*, altfel zis *chat botté*, Motanul încălțat din *Poveștile Mamei Gîște*. Turta ce se împarte la Epifanie conține uneori un *sabot* în loc de un grăunte de bob.

II

Catedrala este refugiul primitor al tuturor nefericiților. Bolnavii care veneau la Notre-Dame din Paris să-l implore pe Dumnezeu de ușurarea suferințele rămîneau acolo pînă la deplina lor vindecare. Erau lăsați într-o capelă, luminată de șase candele, aflată lîngă a doua poartă. Acolo își petreceau nopțile. Doctorii îi consultau chiar la intrarea în bazilică, lîngă agheasmatar. Tot acolo veni și Facultatea de medicină să-și țină sesiunile, după ce, voind să-și vadă singură de griji, părăsise Universitatea în secolul al XIII-lea; rămase acolo pînă în 1454, cînd avu loc ultima sa reuniune, convocată de Jacques Desparts.

Aici e azilul inviolabil al celor fugăriți și mormîntul răposaților iluștri. Este un oraș în oraș, miezul intelectual și moral al așezării, centrul activității publice, apoteoza gîndirii, a științei și a artei.

Prin stufoasele înfloriturі ale ornamentelor ei, prin bogăția subiectelor și a scenelor ce o împodobesc, catedrala se înfățișează ca o enciclopedie completă și variată a tuturor cunoștințelor medievale, deseori naivă, alteori nobilă, dar mereu vie. Așa se face că acești sfincși din piatră devin niște învățători, dar în primul rînd niște inițiatori.

Acest popor de himere zbîrlite, de căpcăuni, coșcodani, măscăriciuni și garguie amenințătoare – dragoni, strigi și pocitanii – păzesc de secole străvechiul patrimoniu. Arta și știința, odinioară concentrate în marile mînăstiri, au scăpat din laborator și s-au năpustit spre corpul bisericii, aninîndu-se de clopotnițe, de foișoarele fațadei, de cîte-un arc butant, agățîndu-se de arhivoltă,

ca acum, populînd firidele, ele să transforme geamurile în pietre prețioase, arama în vibrații sonore și să înflorească pe portaluri într-un vesel zvîcnet de libertate și de măiestrie. Nu e nimic mai laic decît această învățătură publică, nimic mai uman decît această bogăție de imagini originale, vii, libere, animate, pitorești, deseori zugrăvite alandala, dar totdeauna demne de interes; nimic mai emoționant decît aceste multiple mărturii ale vieții cotidiene, ale gusturilor, idealurilor și năravurilor străbunilor noștri; și, mai ales, nu e nimic mai captivant decît simbolistica vechilor alchimiști, abil tălmăcită de modeștii pietrari ai Evului de Mijloc. În această privință, Notre-Dame din Paris, biserică filozofală, este fără îndoială unul din exemplele cele mai desăvîrșite și, cum spunea Victor Hugo, „cel mai bun rezumat al științei hermetice, a cărei perfectă hieroglifă era biserica Saint-Jacques-la-Boucherie".

Alchimiștii din secolul al XIV-lea se întîlneau, tot la o săptămînă, în ziua lui Saturn, fie sub portalul cel mare, fie la portalul Saint-Marcel, ori lîngă mica Poartă Roșie, cea decorată împrejur cu salamandre. Denys Zachaire ne spune că această rînduială încă se mai ținea la 1539, „duminicile și în zilele de praznic", iar Noël du Fail adaugește că „adunarea cea mai de seamă a alchimiștilor avea loc la Notre-Dame din Paris"[1]. Acolo, în splendoarea ogivelor pictate și aurite[2], a brîielor de arhivoltă, a timpanelor cu figuri bălțate, fiecare își expunea rezultatul lucrărilor sau își explica rînduiala cercetărilor. Se făceau prepusuri; se discutau posibilități; se studiau la fața locului alegoriile dăltuite ca într-un minunat ceaslov, iar adunarea trecea uneori și la lucruri mult mai înflăcărate, precum exegeza abstrusă a misterioaselor simboluri.

Vom întreprinde și noi acest pios pelerinaj, pe urmele lui Gobineau de Montluisant, Cambriel și *tutti quanti*, ne vom adresa pietrelor și le vom descoase. Dar, din păcate, e cam tîrziu!

[1] Noël du Fail, *Propos rustiques, baliverneries, contes et discours d'Eutrapel* (cap. X), Paris, Gosselin, 1842.

[2] În catedrale, totul era aurit și pictat în culori vii. Avem ca dovadă textul lui Martyrius, episcop și călător armean din secolul al XV-lea. Acest autor spune că portalul de la Notre-Dame strălucea precum poarta raiului de purpură, cîrmîz, sinelă, aur și argint. Și acum se mai văd urme de aureală în vîrful timpanului de deasupra portalului cel mare. Cel al bisericii Saint-Germain-l'Auxerrois și-a păstrat picturile și bolta azurată stropită cu aur.

Vandalismul lui Soufflot a distrus în mare parte ceea ce în secolul al XVI-lea un sufler putea încă să mai admire. Și, dacă e drept că arta ar trebui să le fie recunoscătoare eminenților arhitecți Toussaint, Geffroy Dechaume, Boeswillwald, Viollet-le-Duc și Lassus care au restaurat bazilica, hidos profanată de către Școala de Arhitectură, în schimb Știința nu va mai regăsi niciodată ceea ce a pierdut.

Oricum ar fi, și în ciuda acestor regretabile mutilări, însemnele care au mai rămas sînt îndeajuns de numeroase pentru ca o vizită în catedrală să merite timpul și osteneala. Așa încît mă voi considera răsplătit și despăgubit pentru strădania depusă dacă voi fi izbutit să-i stîrnesc curiozitatea cititorului, să-i reține atenția observatorului pătrunzător și să le arăt iubitorilor celor oculte că le-ar fi cu putință să descopere înțelesul arcanelor sub crusta pietrificată a acestui uimitor manuscript.

III

Înainte de a începe, e necesar să spun cîteva cuvinte despre termenul de *gotic*, care desemnează acea artă franceză ce și-a impus regulile asupra a tot ce s-a produs în Evul Mediu și a cărei înflorire se situează între secolele al XII-lea și al XV-lea.

Unii au pretins, pe nedrept, că termenul ar veni de la *goți*, de la vechii locuitori ai Germaniei; alții au crezut că această formă de artă, ale cărei originalitate și ciudățenie a formelor scandalizau în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, a fost numită așa în batjocură, ca și cum ar fi fost o artă *barbară*: era opinia școlii clasice, saturată de principiile decadente ale Renașterii.

Dar iată că adevărul, care iese din gura poporului, a păstrat și s-a folosit în continuare de expresia *Artă gotică*, în ciuda eforturilor Academiei de a o înlocui prin *Artă ogivală*. Obscurul motiv ar fi trebuit să le dea de gîndit lingviștilor, altminteri întotdeauna la pîndă după etimologii. Cum se face că atît de puțini lexicologi s-au apropiat de adevăr? Ei bine, e simplu: explicația trebuia căutată în *originea cabalistică* a termenului, iar nu în *rădăcina sa literală*.

Cîțiva autori mai perspicace și mai puțin superficiali, frapați de similitudinea care există între *gotic* și *goetic*, s-au gîndit că trebuie să existe o strînsă legătură între *Arta gotică* și *Arta goetică* sau *magică*.

În ce ne privește, considerăm că *artă gotică* nu e decît o scîlciere ortografică a cuvîntului *argotic*, cu care prezintă o omofonie perfectă, în conformitate cu *legile fonetice* după care se ghidează cabala tradițională, în toate limbile, fără să se țină

seama de ortografie. Catedrala este o operă de *artă gotă* (*art goth*), altfel spus de *argou* (*argot*). Or, dicționarele definesc *argoul* ca fiind „un limbaj specific unui grup de persoane care doresc să-și comunice gîndurile fără să fie înțelese de cei din jur". Este vorba deci de o *cabală vorbită*. *Argotierii*, cei ce folosesc acest limbaj, sînt descendenții hermetici ai *argo-nauților*, cei care călătoreau pe nava *Argo* și vorbeau o limbă *argotică* – cum se spune la noi, o *limbă verde* – pe cînd pluteau spre malurile mănoase ale Colhidei pentru a cuceri vestita *Lînă de Aur*. Și astăzi se mai spune despre un om foarte inteligent, dar și viclean: *ăsta le știe pe toate, înțelege și argoul*. Toți Inițiații vorbeau în *argou*, atît tîlharii de la *Curtea Miracolelor*, în frunte cu poetul Villon, cît și *Farmazonii* sau francmasonii Evului Mediu, „gazdele lui Dumnezeu", constructorii capodoperele *argotice* pe care le admirăm astăzi. Să mai spunem că *nauții* aceștia zidari cunoșteau calea spre Grădina Hesperidelor...

Chiar și astăzi, umilii, mizerabilii, disprețuiții, răzvrătiții însetați de libertate și independență, proscrișii, rătăcitorii și nomazii vorbesc încă în argou, acest grai blestemat, osîndit deopotrivă de protipendadă, de falsa aristocrație, ca și de burghezimea îmbuibată și conformistă, lăfăindu-se în hermina trufiei și a propriei lor ignoranțe. Argoul rămîne limba unui mic grup de persoane ce trăiesc în afara legilor stabilite, a convenienței, rînduielilor și protocolului, oameni cărora li se spune *ușchitori* (*voyous*), cînd ei de fapt sînt *ursitori* (*voyants*), și cărora li se mai zice și *Fiii* sau *Copiii Soarelui*. În sfîrșit, *arta gotică* mai e și *artă cotică* (de la *Xo*), *arta Luminii* sau a Spiritului.

S-ar putea crede că astea sînt doar *jocuri de cuvinte*. De bună seamă. Dar ceea ce este mai important e faptul că ele ne pot dirija credința spre o certitudine, spre adevărul pozitiv și științific, cheia misterului religios, scoțîndu-ne din dedalul capricios al imaginației prin care rătăceam. Nu există sub soare nici hazard, nici coincidență, nici legături întîmplătoare; totul e prevăzut, rînduit, îngrijit și nu ne revine nouă să modificăm după placul nostru voința nepătrunsă a Destinului. Dacă înțelesul obișnuit al cuvintelor nu ne-ar permite nici o descoperire care să ne înalțe, să ne învețe, să ne apropie de Creator, atunci vocabularul ar fi inutil. Vorba, care îi asigură omului netăgăduita sa superioritate,

supremația pe care o posedă asupra tuturor făpturilor, și-ar pierde caracterul nobil, măreția și frumusețea și n-ar mai fi decît decît o tristă deșertăciune. Or, limba, unealtă a duhului, are o viață proprie, deși aceasta îi e dată indirect de Ideea universală. Noi nu putem inventa nimic, nici nu putem crea ceva. Totul e în tot. Microcosmul nostru nu e decît o particulă infimă, însuflețită, cugetătoare, mai mult sau mai puțin nedesăvîrșită, a macrocosmului. Ceea ce credem că descoperim prin sforțările nemijlocite ale inteligenței noastre există deja în altă parte. Credința ne face să presimțim ceea ce vine spre noi; revelația ne furnizează dovada definitivă. Adesea trecem pe lîngă minune, vedem miracolul fără să-l remarcăm, ca niște orbi și surzi ce sîntem. Cîte minunății, cîte lucruri nebănuite n-am afla dacă am ști să disecăm cuvintele, să le spargem coaja și să slobozim spiritul și lumina divină tăinuite acolo! Isus nu vorbea decît în parabole; putem oare nega adevărul cuprins în acestea? Chiar și în conversația curentă, nu sînt oare echivocurile, aproximațiile, calamburile și asonanțele cele care îi caracterizează pe *oamenii de spirit*, pe cei care se fericesc că scapă de tirania *literei* și se dovedesc în felul lor a fi cabaliști fără s-o știe?

Să mai adăugăm că *argoul* este una din formele derivate ale *Graiului Păsărilor*, tatăl și starostele tuturor celorlalte, limba filozofilor și a *diplomaților*. Ea este cea pe care Isus le-a dezvăluit-o apostolilor, trimițîndu-le duhul său, *Sfîntul Duh*. Ea este cea care ne învață toate tainele și care dă la iveală adevărurile cele mai ascunse. Vechii incași o numeau *Limba de curte*, întrucît ea le slujea *diplomaților*, cărora le dădea cheia *dublei științe*: știința sacră și știința profană. În Evul Mediu i se spunea *Știința veselă* sau *Gay sçavoir*, *Limba zeilor* ori *Divina Butelcă*[1]. Tradiția ne asigură că oamenii o vorbeau înainte de înălțarea *turnului Babel*[2], izvorul stricăciunii ei și, în ce privește gloata cea mare, izvorul uitării totale a acestui grai sfînt. Astăzi, în afara argoului, îi

[1] *Viața lui Gargantua și Pantagruel*, de François Rabelais, este o scriere esoterică, un roman în argou. Bunul părinte din Meudon se dezvăluie aici ca un mare inițiat, dublat de un cabalist de mîna întîi.

[2] *Turnul*, sau *turnura ba* folosită pentru *bel*.

întîlnim rămășițele în cîteva limbi regionale cum sînt dialectul picard, cel provensal etc., precum și în vorbirea țiganilor.

Mitologia ne învață că faimosul proroc Tiresias[1] mînuia cu destoinicie *Graiul Păsăresc*, pe care l-ar fi învățat de la Minerva, zeița *Înțelepciunii*. Îl mai vorbeau, se spune, *Thales din Milet*, *Melampus* și *Apollonios din Tyana*[2], personaje fictive ale căror nume sînt cît se poate de grăitoare în cadrul acestei științe care ne preocupă, ba chiar au o limpezime suficientă ca să le analizăm în paginile ce urmează.

[1] Se spune că Tiresias orbise deoarece le dezvăluise muritorilor tainele Olimpului. El trăi totuși „șapte, opt sau nouă vîrste omenești" și fu succesiv bărbat și femeie!

[2] Filozof a cărui existență, înțesată de legende, minuni și fapte demne de mirare, e socotită îndoielnică. Numele acestui personaj cvasi-mitologic îmi pare a fi o simplă imagine mito-hermetică a bălegarului alchimic, a compostului căruia i se mai zice și *rebis filozofal*, săvîrșit prin împreunarea fratelui cu sora, a lui Gabritius cu Beya, a lui *Apollon* cu *Diana*. Așa încît, minunile povestite de Filostrat, fiind de ordin chimic, nu ne mai pot surprinde.

IV

Cu cîteva rare excepții, planul bisericilor gotice – catedrale, biserici de mînăstiri sau de pe lîngă colegiile de canonici – închipuie forma unei cruci latine întinse pe sol. Or, *crucea este hieroglifa alchimică a creuzetului*, căruia i se spunea înainte *cruzol*, *crucibil* sau *croiset* (potrivit lui Ducange, *crucibulum*, creuzet în latina vulgară, vine de la cruce, *crux*, *crucis*).

Într-adevăr, în creuzet materia primă îndură Patimile, precum Isus; în creuzet materia moare, pentru a învia după aceea, purificată, spiritualizată, transformată. De altminteri poporul, păzitor fidel al tradițiilor orale, își exprimă încercările pămîntești prin parabole religioase sau comparații hermetice: *a-și purta crucea*, a îndura un calvar, *a fierbe în creuzetul* vieții sînt tot atîtea locuțiuni banale, în care regăsim același sens sub un simbolism identic.

Să nu uităm că tocmai în jurul unei *cruci luminoase* văzute în vis de Constantin au apărut cuvintele profetice ce puse el apoi să-i fie brodate pe *labarum*: *in hoc signo vinces*, „prin acest semn vei învinge". Vă veți aminti, frați alchimiști, și de *urmele celor trei cuie împlîntate în cruce*, cuie ce fură menite schingiuirii Cristosului-materie, imagine a celor trei purificări prin fier și prin foc. Meditați asijderea și asupra acestui limpede pasaj din Sfîntul Augustin, din a sa *Dispută cu Trifon* (*Dialogus cum Tryphone*, 40): „Taina *mielului* pe care Dumnezeu ne-a poruncit să-l jertfim de Paști e *închipuirea* Cristosului cu care cei ce cred își boiesc locuințele, altfel spus pe ei înșiși, prin credința ce o au în el. Iată însă că *acest miel*, pe care legea ne cerea *să-l frigem cu totul*, era *simbolul crucii* pe care Crist avea s-o îndure. Întrucît mielul,

pentru a fi fript, trebuie potrivit ca o cruce: o frigare îl străpunge dintr-o parte în alta, din jos pînă la căpățînă, iar o alta îi trece prin spinare și de ea îi sînt priponite picioarele din față" (textul grec spune: *mîinile*, Χείρες).

Crucea e un simbol străvechi, folosit dintotdeauna, în toate religiile, la toate popoarele, și ar fi greșit să o considerăm un simbol specific creștinismului, după cum a dovedit-o fără putință de tăgadă abatele Ansault[1]. Vom spune chiar că în planul marilor edificii religioase din Evul Mediu, prin alipirea la naos, după galeria corului, a unei abside semicirculare sau în elipsă, s-a obținut semnul hieratic egiptean al *crucii cu toartă*, care se citește *ank* și care desemnează *Viața universală* ascunsă în miezul lucrurilor. O astfel de cruce poate fi văzută la muzeul din Saint-Germain-en-Laye, pe un sarcofag creștin provenit din criptele de la Saint-Honorat, de lîngă Arles. Pe de altă parte, echivalentul hermetic al semnului *ank* este emblema *Venerei*, numită și *Cypris* (în greacă Κύπρις, impura), cuprul de rînd pe care unii, pentru a-i umbri și mai mult înțelesul, l-au tradus prin *cupru* sau *alamă*. „Albește alama și arde-ți cărțile", ne sfătuiesc toți autorii de seamă. Κύπρος e același cuvînt cu Σουφρος, *sulf*, care la rîndul său desemnează îngrășămîntul, balega, gunoiul, spurcăciunea. „Înțeleptul va afla piatra noastră pînă și în gunoi", scrie Cosmopolitul, „pe cînd cel ignorant n-o va găsi nici printre giuvaere."

Așa se face că planul edificiului creștinesc ne destăinuie calitățile materiei prime, precum și prepararea sa, prin mijlocirea *semnului Crucii*; ceea ce echivalează, pentru alchimiști, cu obținerea *Pietrei dintîi*, piatra unghiulară a Marii Opere filozofale. Pe această *piatră* și-a înălțat Isus Biserica, iar francmasonii Evului Mediu au urmat, în mod simbolic, exemplul divin. Dar, înainte de a fi *cioplită* spre a sluji de temelie atît operei de artă gotică, cît și operei de artă filozofală, piatra nestrunjită, impură, materială și grosolană primea uneori *chipul Satanei*.

Notre-Dame din Paris poseda o astfel de hieroglifă, care se găsea sub catapeteasmă, în unghiul făcut cu galeria corului. Era un chip de drac, căscînd o gură uriașă în care enoriașii obișnuiau

[1] M. l'abbé Ansault, *La Croix avant Jésus-Christ*, Paris, V. Rétaux, 1894.

să-și stingă lumînările, așa încît întregul bloc sculptat se înfățișa mînjit de funingine și de scurgeri de ceară. Poporul botezase această plăsmuire *Meșterul Petre Unghiatul*, nume care i-a pus întotdeauna în încurcătură pe arheologi. Or, această figură, ce reprezenta la origine materia dintîi a Operei, umanizată sub chipul lui *Lucifer* (*cel ce poartă lumina – luceafărul dimineții*), era simbolul *pietrei unghiulare*, al *pietrei din colț*, sau *măiastra piatră din capul unghiului*. „Piatra pe care zidarii au zvîrlit-o", scrie Amyraut[1], „este de fapt *măiastra piatră din colț*, pe care hodinește întreaga schelărie a clădirii; dar ea e și piatră de încercare și piatră pe inimă, de care dînșii izbindu-se se vor nărui." Cît despre cioplirea acestei pietre unghiulare, altfel zis prepararea ei, o putem vedea tălmăcită într-un frumos basorelief din acea perioadă, sculptat pe dinafara bisericii, în dreptul unei capele absidiale ce dă în rue du Cloître-Notre-Dame.

[1] Amyraut, *Paraphrase de la Première Épître de saint Pierre* (cap. II, v. 7), Saumur, Jean Lesnier, 1646, p. 27.

V

În vreme ce, în catedrală, *cioplitorului de imagini* îi era încredințată decorarea ieșindurilor, ceramistului i se lăsa împodobirea pardoselei. De obicei, aceasta era înjghebată din lespezi sau pavată cu plăci de argilă arsă pictate și acoperite cu un smalț plumbuit. Acest meșteșug devenise atît de desăvîrșit în cursul Veacului de Mijloc, încît scenele închipuite aveau o largă varietate de desene și culori. Se mai lucra și cu o serie de cuburi multicolore din marmură, în maniera mozaicarilor bizantini. Printre motivele cele mai des folosite, se cuvine să amintim labirinturile, care erau trasate pe sol, în punctul de întretăiere a navei cu transeptul. Bisericile din Sens, Reims, Auxerre, Saint-Quentin, Poitiers și Bayeux și-au păstrat labirinturile. La cel din Amiens se putea vedea, chiar în mijloc, o lespede încrustată cu o bară de aur și un semicerc din același metal, închipuind înălțarea Soarelui deasupra orizontului. Mai tîrziu, Soarele de aur fu înlocuit cu unul de aramă, după care și acesta dispăru fără să mai fie înlocuit. Cît despre labirintul din Chartres, numit de popor *leghea*, „la lieue" (în loc de *locul*, „le lieu") și desenat pe pardoseala navei, el se compune dintr-o serie de cercuri concentrice care se încolăcesc unul în altul la nesfîrșit. În mijlocul acestei configurații putea fi văzută odinioară lupta lui Tezeu cu Minotaurul. Iată așadar încă o dovadă a furișării subiectelor păgîne în iconografia creștină și a pătrunderii, o dată cu ele, a unui sens mito-hermetic evident. Totuși, nu poate fi stabilită nici o legătură între aceste imagini și faimoasele construcții ale Antichității care au fost labirinturile din Grecia și Egipt.

Labirintul catedralelor, sau *labirintul lui Solomon*, este, cum ne-o spune Marcellin Berthelot[1], „o figură cabalistică înscrisă la începutul anumitor manuscrise alchimice și care face parte din tradițiile magice asociate numelui lui Solomon. E vorba de o serie de cercuri concentrice, întrerupte în anumite puncte, încât să formeze un traiect complicat și straniu".

Imaginea labirintului ne apare astfel ca emblematică pentru întreaga pregătire a Operei, cu cele două principale dificultăți ale sale: cea a căii de urmat pentru a atinge centrul – unde are loc apriga încleștare dintre cele două naturi – și cea a drumului pe care artistul trebuie să-l urmeze pentru a ieși de acolo. Aici el are neapărată nevoie de *firul Ariadnei*, dacă nu vrea să rătăcească prin meandrele acestei făcături fără a găsi ieșirea.

Nu vreau să scriu, cum a făcut-o Batsdorff, un tratat special întru lămurirea înțelesului *firului Ariadnei*, cu ajutorul căruia Tezeu și-a împlinit țelul. Dar, sprijinindu-mă pe cabală, sper să pot oferi cercetătorilor chibzuiți cîteva lămuriri asupra valorii simbolice a faimosului mit.

Ariadna (*Ariane*) este o formă a cuvîntului *airagne* (arahnidă, păianjen) obținută prin metateza lui *i*. În spaniolă, *ñ* se pronunță ca în franceză *gn*; așa încît ἀράχνη (arahnidă, *airagne*) se poate citi *arahné, arahni, arahgne*. Oare nu e țesut trupul nostru de paingul ce se numește suflet? Dar acest cuvînt are și alte origini. Verbul αίρω înseamnă *a apuca, a prinde, a tîrî, a trage la sine*; de aici vine αὶρην, cea sau cel ce prinde, apucă, trage. Deci, αὶρην este *magnetul*, virtutea întemnițată în corpuri pe care Înțelepții o numesc *magnezie*. Să purcedem mai departe. În provensală, fierul e numit *aran* sau *iran*, în funcție de dialecte. Acesta e *Hiram* cel din masonerie, *Berbecul* divin, *arhitectul Templului lui Solomon*. Păianjenul, la poeții felibri, se spune *aragno* și *iragno*, sau *airagno*; în picardă se spune *arègni*. Comparați aceasta cu grecescul Σιδηρος, fier și magnet. Acest cuvînt are ambele sensuri. Și asta nu e tot. Verbul ἀρύω mai exprimă și *ridicarea unui astru ce iese din mare:* de aici vine αρυαν (aryan), *astrul ce iese, ce se ridică din mare*; αρυαν, sau *ariane*, este, de aceea, *Orient* prin permutarea vocalelor. Mai mult, ἀρύω are și sensul de *a atrage*; αρυαν este deci în același timp *magnetul*. Dacă acum examinăm cuvîntul Σιδηρος, care a dat în latină *steaua, sidus, sideris*, vom recunoaște aici și *aran, iran, airan* din provensală, acel αρυαν din greacă, *Soarele ce se înalță*.

Ariadna, arahnida mistică, a fugit din Amiens, lăsînd după ea doar urma pînzei sale pe pardoseala navei...

Să mai spunem că cel mai celebru din labirinturile antice, acela de la Cnossos, din Creta, care a fost descoperit în 1902 de savantul Evans, de la Oxford, purta numele de *Absolum*. Or, vom vedea mai pe urmă că acest termen e înrudit cu cel de *Absolut*, numele prin care vechii alchimiști își desemnau piatra filozofală.

[1] *La Grande Encyclopédie*, art. *Labyrinthe*, t. XXI, p. 703.

VI

Toate bisericile au absida îndreptată spre sud-est, iar fațada spre nord-vest, pe cînd transeptul, care formează brațele crucii, ține spre nord-est și sud-vest. Este o orientare neschimbată, tîlcuită astfel încît credincioșii și profanii, intrați în templu venind dinspre apus, să meargă drept înainte spre altar cu fața spre *partea de unde se ridică Soarele*, spre răsărit, spre Palestina, leagănul creștinismului. Ei ies astfel din beznă și înaintează spre lumină.

Dată fiind această orientare, din cele trei rozete care ornează capetele transeptului și portalul cel mare, una nu primește niciodată lumina Soarelui: este rozeta septentrională, ce radiază pe fațada brațului stîng al transeptului. O a doua scînteiază în Soarele amiezii: rozeta meridională, deschisă la extremitatea brațului drept al transeptului. Cea din urmă se aprinde în razele colorate ale asfințitului: este rozeta cea mare, cea de deasupra portalului, care își depășește în lărgime și strălucire suratele lăturalnice. Așa se succed, pe frontonul catedralelor gotice, culorile Operei, desfășurîndu-se circular de la tenebre, simbolizate prin absența luminii și prin culoarea neagră, pînă la perfecțiunea luminii stacojii, după ce se trece prin culoarea albă, socotită a fi „la mijloc între negru și roșu".

În Evul Mediu, rozeta centrală a portalului se numea *Rota*, adică roată. Or, *roata* este hieroglifa alchimică a timpului trebuincios pentru coacerea materiei filozofale și, prin extensie, a coacerii înseși. Din acest motiv, focul domol, constant și egal pe care alchimistul îl întreține zi și noapte în cursul operațiunii este numit *focul roții*. Dar, în afară de căldura necesară lichefierii

pietrei filozofale, mai e nevoie și de un al doilea agent, numit *foc tainic* sau *filozofic*. Acest din urmă foc, atîțat de căldura de rînd, face *să se învîrtească roata* și provoacă diversele fenomene pe care le observă alchimistul *în vasul său*:

Vei merge pe-acest drum cu multă migală;
Privește numai la *urmele de roată*.
Și pentru-a căpăta o căldură egală
Spre cer sau spre pămînt nu te-ndrepta îndată.
Căci dacă urci prea mult la cer te vei pîrli,
Iar de cobori, pămîntul întreg vei potopi.
Dar de vei ști în mijloc a te ține,
Atunci calea va fi domoală pentru tine[1].

Roza reprezintă așadar, laolaltă, acțiunea focului și durata sa. De aceea decoratorii medievali au căutat să exprime prin aceste rozete mișcările materiei atîțate de focul elementar, așa cum putem observa pe portalul de nord al catedralei din Chartres, în roza de la Toul (Saint-Gengoult), ori la cea a bisericii Saint-Antoine din Compiègne. În arhitectura secolelor XIV-XV, preponderența simbolului flăcărilor, care caracterizează cel mai bine ultima perioadă a artei medievale, a făcut ca stilul acestei epoci să fie numit *gotic înflăcărat, flamboaiant*.

Anumite roze, formînd un soi de emblemă a întregului, au un înțeles aparte, ce pune și mai mult în evidență proprietățile acelei *substanțe pe care Creatorul a însemnat-o* cu mîna sa. *Sigiliul magic*, de pildă, îi arată artistului că a mers pe drumul cel bun și că mixtura filozofală a fost pregătită *după canoane*. Această pecete, zisă și *Steaua Magilor*, e o figură cu șase raze (*digamma*), ce se ivește la suprafața compostului, altfel spus deasupra ieslei în care doarme Isus, *Pruncul-Împărat*.

Printre edificiile care posedă roze înstelate cu șase petale, imagine a tradiționalului *Sigiliu al lui Solomon*[2], să citâm cate-

[1] De Nuysement, *Poème philosophic de la Vérité de la Phisique Mineralle*, în *Traittez de l'Harmonie et Constitution generalle du Vray Sel*, Paris, Périer et Buisard, 1620 și 1621, p. 254.

[2] Planta numită *convallaria polygonata*, popular *coada-cocoșului* sau *Sigiliul lui Solomon*, își datorează numele faptului că tija sa prezintă în secțiune steaua care e semnul magic atribuit fiului lui David, regele Israelului.

drala Saint-Jean și biserica Saint-Bonaventure din Lyon (rozetele portalurilor); biserica Saint-Gengoult din Toul; ambele roze de la Saint-Vulfran din Abbeville; portalul Calendei al catedralei din Rouen; minunata rozetă albastră de la Sainte-Chapelle etc.

Și întrucît acest *semn* era de cea mai înaltă însemnătate pentru alchimist – nu e el astrul care îl călăuzește și îi vestește nașterea Mîntuitorului? – ar fi poate bine să reunesc aici cîteva texte care povestesc, descriu și explică apariția sa. Îi voi lăsa cititorului sarcina de a stabili toate apropierile folositoare, de a coordona versiunile, de a distinge adevărul pozitiv de alegoriile și legendele conținute în aceste fragmente enigmatice.

VII

Varro, în ale sale *Antiquitates rerum humanarum*, amintește legenda lui Aeneas care, după ce și-a salvat tătînele și penații din *flăcările Troiei*, a ajuns, *la capătul unor lungi peregrinări*, în Cîmpia *Laurentină*[1], *țelul cutreierării sale*. Motivul pe care ni-l dă e următorul:

Ex quo de Troja est egressus Aeneas, Veneris eum per diem quotidie stellam vidisse, donec ad agrum Laurentum veniret, in quo eam non vidit ulterius; qua recognovit terras esse fatales[2]. („Plecînd din Troia, Aeneas văzu *zilnic* și *pe lumină steaua lui Venus*, pînă în momentul în care ajunse la Cîmpurile Laurentine, cînd încetă să o mai vadă, de unde înțelese că acestea erau *pămînturile pe care i le destinase Soarta*.")

Iată acum o legendă extrasă dintr-o lucrare ce are ca titlu *Cartea lui Seth* și pe care un autor din secolul al VI-lea o povestește astfel[3]:

„Mai mulți mi-au vorbit despre o Scriptură care, deși are o origine îndoielnică, nu e contrară credinței, iar înțelesul ei e plăcut auzului. Citim acolo că la Soare-Răsare, pe malul Oceanului, trăia un popor ce poseda o carte atribuită lui Seth, în care se pomenea despre ivirea viitoare a unei stele și despre darurile ce-i trebuiau aduse Pruncului, iar despre zisa prezicere se spunea că Înțelepții și-au transmis-o de-a lungul generațiilor, din tată în fiu.

---

[1] În cabală, Laurențiu este *aurul dințat* sau grefat.

[2] Varro, in *Servius, Aeneid*, t. III, p. 386.

[3] *Opus imperfectum in Mattheum. Hom. II*, inserat în *Operele Sfîntului Ioan Gură de Aur, Patr. graec.*, t. LVI, p. 637.

Și iată că aleseră doisprezece dintre ei, printre cei mai învățați și mai iubitori de taine cerești, iar aceștia se puseră să aștepte steaua. Dacă murea vreunul din ei, atunci fiul sau ruda sa cea mai apropiată ce așteptau așijderea erau aleși pentru a-l înlocui.

Aceștia se numeau, pe limba lor, *Magi*, pentru că-l slăveau pe Domnul *în liniște* și cu voce înăbușită.

În toți anii, după strânsul recoltelor, oamenii aceștia urcau un munte ce pe limba lor se numea *Muntele Izbîndei*, unde se afla o *văgăună tăiată în stîncă* și plăcută prin izvoarele și pomii ce-o înconjurau. Ajunși pe munte, ei se îmbăiau, se rugau și-l slăveau pe Dumnezeu în tăcere *vreme de trei zile*; acest ritual se practica la *fiecare generație* și fiece vîrstă aștepta, doar-doar o apărea *steaua fericirii*. La urmă, *ea se arătă, pe acel Munte al Izbîndei*, sub chipul unui *prunc* dăruindu-le *efigia crucii*; apoi le vorbi, le *destăinui învățături* și le porunci să plece în ținutul Iudeei.

Steaua îi precedă astfel la drum vreme de doi ani, și nici pîinea, nici apa nu le lipsiră vreodată.

Ceea ce făcură după aceea e povestit mai pe scurt în Evanghelii."

O altă legendă, dintr-o epocă necunoscută, prezintă o stea cu o configurație diferită[1]:

„De-a lungul călătoriei, care dură treisprezece zile, Magii nu se odihniră, nici nu se hrăniră; dar nici nevoie nu avură de acestea, căci răstimpul le păru de o zi. Cu cît se apropiau de Betleem, cu atît steaua strălucea mai abitir; și iată că *ea era în formă de vultur*, străbătea văzduhul și bătea din aripi; *iară deasupra ei era o cruce*."

Legenda următoare, ce are ca titlu *Despre cele întîmplate în Persia la nașterea lui Cristos*, e atribuită lui Iulius Africanul, cronicar din secolul al III-lea, deși nu se știe cu certitudine din ce epocă provine textul inițial[2]:

„Scena are loc în Persia, într-un templu al Iunonei (Ηρὴς) construit de Cirus. Un preot anunță că Iunona a născut. – Toate statuile zeilor dănțuie și cîntă la auzul acestei știri. – *O stea coboară* și vestește nașterea unui *Copil* care e *Începutul* și *Sfîrșitul*. – Toate statuile cad cu fața la pămînt. – Magii anunță că acest

[1] *Apocryphes*, t. II, p. 469.

[2] Julius Africanus, in *Patr. graec.*, t. X, pp. 97 și 107.

Copil s-a născut în Betleem și-l sfătuiesc pe rege să trimită niscai soli. – Apare atunci *Bacchus* (Δίονυσος), care prezice că zisul Copil îi va goni pe toți falșii zei. – Urmează plecarea Magilor, călăuziți de stea. Ajunși la Ierusalim, ei le anunță ierarhilor nașterea lui Mesia. – La Betleem, merg să i se închine Mariei, pun un rob dibaci s-o zugrăvească împreună cu Pruncul și așează cadra în hramul cel mare cu acest înscris: *Lui Iupiter Mithra (Διΐ Ηλίω – zeului Soare), Zeului cel mare, Împăratului Isus, această închinăciune de la imperiul Perșilor.*"

„Lumina acelei stele", scrie Sfîntul Ignațiu[1], „o întrecea pe a tuturor luminătorilor; strălucirea sa era de nedescris, iar chipul său nemaivăzut îi umplea de uimire pe cei ce o priveau. *Soarele, Luna și celelalte astre formau alaiul acestei stele.*"

Huginus à Barma, în capitolul lucrării sale ce tratează despre *Practică*[2], folosește aceiași termeni pentru a descrie aspectul materiei Marii Opere în momentul apariției stelei: „Slujiți-vă de *pămînt adevărat*", spune el, „*pătruns adînc de razele Soarelui, Lunii și ale celorlalți luminători.*"

În secolul al IV-lea, filozoful Chalcidius, care, cum spune Mullachius, ultimul său editor, afirma necesitatea de a adora zeii Greciei, pe cei ai Romei, ca și zeii străini, a păstrat istoria stelei Magilor, precum și explicația pe care i-o dădeau înțelepții. Vorbind despre o stea numită de egipteni *Ahc* și care prevestea nenorociri, el adaugă:

„Mai e o poveste, și mai sfîntă, și mai demnă de proslăvire, care spune că *prin înălțarea unei stele* se dăduse semn nu de molime sau moarte, ci de pogorîrea unui Dumnezeu preamărit, venit să povățuiască națiile și să mîntuiască cele trecătoare. Se spune că *cei mai învățați* dintre Caldei, *după ce văzură steaua* pe cînd călătoreau *noaptea*, ca niște oameni obișnuiți cu chibzuirea la cele cerești, căutară *nașterea proaspătă a unui Zeu*, și aflînd măreția acelui Prunc, îl proslăviră cum i se cuvine unui Dumnezeu atît de mare. *Iar astea le știți voi mai bine decît alții*"[3].

[1] *Epître aux Ephésiens*, c. XIX.

[2] Huginus à Barma, *Le Règne de Saturne changé en Siècle d'or*, Paris, Derieu, 1780.

[3] Chalcidius, *Comm. in Timaeum Platonis*, c. 125, in *Frag. philosophorum graecorum*, Didot, t. II, p. 210. – Chalcidius se adresează, cum se vede, unui inițiat.

Diodor din Tars[1] se arată și mai clar atunci cînd afirmă că „acestă stea nu era una din cele de pe cer, ci o anumită *virtute* sau *forță* (δυναμίς) *urano-diurnă* (θειότέραν), *ce se închegase într-un astru* pentru a vesti nașterea Domnului nostru".

Evanghelia după Luca, II, v. 1 pînă la 7[2]:

„Iar în partea locului erau păstori, care, mînd pe cîmp, țineau strajă noaptea, lîngă turmele lor. Și iată că Îngerul Domnului a stătut lîngă ei și mărirea Domnului *i-a învăluit în lumină*, iar ei s-au înfricoșat cu frică mare; dar Îngerul le-a zis:

Nu vă temeți. Căci iată vă *binevestesc* vouă bucurie mare, care va fi pentru tot poporul; că, în orașul lui David, astăzi vouă vi s-a născut un Mîntuitor, care este Cristos, Domnul; și acesta e *semnul* ce vă dau: veți găsi un *Prunc înfășat, culcat în iesle.*

Și deodată s-a făcut împreună cu Îngerul mulțime de oaste cerească, lăudînd pe Dumnezeu și zicînd: Mărire lui Dumnezeu în locurile prea înalte și pace pe pămînt între oamenii plăcuți Lui."

Evanghelia după Matei, II, v. 1 pînă la 11:

„Iar dacă s-a născut Isus în Betleemul Iudeei, în zilele lui Irod împăratul, iată Magii de la Răsărit au venit în Ierusalim întrebînd: Unde este împăratul Iudeilor, cel ce s-a născut? Căci am văzut la Răsărit steaua lui și am venit să ne închinăm lui.

...Atunci Irod a chemat în ascuns pe Magi și a aflat de la ei lămurit *în ce vreme s-a arătat steaua*. Apoi trimițîndu-i la Betleem le-a zis: Mergeți și cercetați cu de-amănuntul despre Prunc, iar dacă îl veți afla vestiți-mă și pe mine, ca să viu și eu să mă închin lui.

Iar ei, ascultînd pe împăratul, au plecat și iată steaua pe care-o văzuseră în Răsărit mergea înaintea lor pînă ce a venit și a stat *deasupra locului* unde era Pruncul.

Și văzînd ei steaua, s-au bucurat cu bucurie foarte mare. Și intrînd în casă, au văzut pe Prunc împreună cu Maria muma lui, și căzînd la pămînt s-au închinat lui, și deschizînd vistieriile lor i-au adus lui daruri: aur, tămîie și smirnă."

Pornind de la evenimente atît de stranii și neputînd să le pună pe seama vreunui fenomen atmosferic, A. Bonnetty[3], frapat de misterul ce învăluie aceste istorisiri, pune întrebarea:

[1] Diodor din Tars, *Despre Destin*, in *Photius*, cod. 233; *Patr. graec.*, t. III, p. 878.

[2] De fapt, 8-14 (n. tr.).

[3] A. Bonnety, *Documents historiques sur la Religion des Romains*, t. II, p. 564.

„Cine sînt Magii și ce trebuie să credem despre această stea? Iată interogația actuală a criticilor raționaliști sau de alt soi. E greu de dat un răspuns, dat fiind că Raționalismul și Ontologismul înaintașilor și modernilor, sisteme ce se hrănesc din ele însele, ne-au făcut să uităm *mijloacele prin care vechile popoare ale Răsăritului păstraseră tradițiile primitive.*"

Cea dintîi mențiune a stelei o aflăm în gura lui Valaam. Se crede că acesta, născut probabil în tîrgul Pethor, lîngă Eufrat, trăia pe la 1477 î.e.n., pe cînd imperiul asirian se afla în plină înflorire. Profet sau Mag în Mesopotamia, Valaam exclamă:

„Cum să blestem pe cel neblestemat de Dumnezeu? Sau cum să osîndesc pe cel neosîndit de Dumnezeu? Ascultați!... O văd, dar acum încă nu-i; o privesc, dar nu de aproape... *O stea răsare din Iacov* și un schiptru se ridică din Israil..." (Num., XXIV, 47)[1].

În iconografia simbolică, steaua desemnează atît zămislirea cît și nașterea. Fecioara este deseori reprezentată nimbată de stele. Fecioara de la Larmor (Morbihan), ce face parte dintr-un frumos triptic închipuind săvîrșirea Mîntuitorului și suferința Mariei – *Mater dolorosa* – și în care putem vedea, pe cerul compoziției centrale, Soarele, Luna, stelele și vălul lui Iris, poartă în mîna dreaptă o stea măscată – *stella maris* – epitet acordat Fecioarei într-o cîntare catolică.

G.J. Witkowski[2] descrie un ciudat vitraliu, ce se găsea lîngă sacristia vechii biserici Saint-Jean din Rouen, astăzi distrusă. Vitraliul reprezenta *Zămislirea Sfîntului Roman*. „Tatăl acestuia, Benedict, sfetnicul regelui Clotar al II-lea, și mama sa Félicité, erau culcați într-un pat, goi pușcă, cum se obișnuia pînă pe la mijlocul secolului al XVI-lea. Zămislirea era închipuită printr-o *stea* ce strălucea *pe pătură* în locul unde aceasta atingea pîntecul femeii... Marginile vitraliului, deja neobișnuit datorită scenei reprezentate, erau împodobite cu medalioane în care, în mod neașteptat, se întrezăreau figurile lui *Marte, Jupiter, Venus* etc., și, pentru ca să nu existe îndoială asupra persoanei acestora, fiecare zeitate purta și înscrisul propriului ei nume."

[1] De fapt, XXIII, 8 și XXIV, 17 (n. tr.).

[2] G.J. Witkowski, *L'Art profane à l'Église*, Paris, Schemit, 1908, p. 382.

VIII

După cum sufletul omului își are cotloanele sale ascunse, tot așa catedrala are coridoarele ei tainice. Ansamblul acestora, ce se întinde sub pardoseala bisericii, constituie criptele (de la grecescul Κρυπτός, „ceea ce este ascuns").

În aceste tainițe umede și reci, vizitatorul încearcă un simțământ tulbure, care îi stinge glasul: el simte împreunarea forței cu tenebrele. Ne aflăm în sălașul morților, aidoma celui de la Saint-Denis, necropolă a mai-marilor lumii, sau a Catacombelor romane, cimitirul primilor creștini. Lespezi de piatră; mausolee de marmură; morminte; rămășițe istorice, resturi ale trecutului. O tăcere posacă și îndesată umple spațiile boltite. Hărmălaia de afară, ecourile deșarte ale lumii nu străpung pînă aici. Ne-am afundat oare în peștera ciclopilor? Să ne aflăm oare în pragul unui infern dantesc, sau în galeriile subterane ce s-au arătat atît de primitoare și proteguitoare primilor mucenici? – Bîrlogul ăsta întunecat e croit din taine, spaimă și tremurături...

În jur, sumedenie de pilaștri uriești, mătăhăloși, din care unii sînt îngemănați, ridicați pe temelii late, tăiate pieziș. Capiteluri scurte, teșite, severe și bondoace. Forme aspre și fruste, ale căror eleganță și bogăție au fost delăsate în favoarea soliditații. Mușchi vînjoși, încordați fără încetare de sforțarea ridicării neasemuitei poveri a întregii clădiri. Voință nocturnă, mută, țeapănă, veșnic învîrtoșată spre a nu se lăsa strivită. Forță materială pe care arhitectul a știut să o rînduiască și să o împartă, dînd tuturor suporturilor aspectul arhaic al unei turme de pahiderme fosilizate, îngrămădite unul în altul, boltindu-și greabănul osos, scobindu-și

burțile împietrite sub apăsarea unei poveri nefirești. Forță reală, dar ocultă, ce purcede în taină, crește în umbră și lucrează necontenit în străfundul măruntaielor operei. Iată simțământul ce-l învăluie pe cel ce se încumetă prin galeriile criptelor gotice.

Odinioară, hrubele templelor slujeau drept locuință statuilor lui *Isis*, devenite, după introducerea creștinismului în Galia, acele *Fecioare negre* cărora poporul le acordă și astăzi o venerație deosebită. De altfel, simbolistica lor a rămas aceeași; și unele și celelalte poartă pe postament faimoasa inscripție: *Virgini pariturae*, „Fecioarei ce stă să nască". Ch. Bigarne[1] ne vorbește de mai multe statui ale lui Isis desemnate de aceeași formulă. „O inscripție similară, ne spune eruditul Pierre Dujols în a sa *Bibliografie generală a ocultismului*, fusese deja semnalată de savantul Elias Schadius în cartea sa *De dictis Germanicis*: *Isidi, seu Virgini ex qua filius proditurus est*[2]. Aceste icoane nu au așadar cîtuși de puțin semnificația creștină ce li se acordă, cel puțin într-o manieră exoterică. Cum spune Bigarne, Isis înaintea zămislirii este, potrivit teogoniei astronomice, un atribut al Fecioarei, iar cîteva figurații anterioare creștinismului desemnează această ipostază drept *Virgo paritura*, altfel zis *țărîna încă nefecundată*, dar pe care razele Soarelui o vor însufleți curînd. Ea mai e și muma zeilor, cum o atestă o piatră găsită la Die: *Matri Deum Magnae ideae*." N-am putea defini mai bine sensul esoteric al *Fecioarelor negre*. În simbolistica hermetică, ele reprezintă *țărîna primitivă*, pămîntul pe care artistul trebuie să-l aleagă pentru a-și plăsmui *subiectul* marii opere. Este materia primă în stadiul de minereu, ieșită din zăcămintele metalifere unde zăcea, adînc îngropată sub masa stîncoasă. Este, cum ne spun textele, *„o substanță neagră*, grea, casantă, fărîmicioasă, ce are aspectul unei pietre și se poate sparge în așchii mici, ca o piatră". Se întîmplă des, așadar, ca hieroglifa umanizată a acestui minereu să posede zisa culoare și să i se atribuie ca locuință subteranele templelor.

Astăzi au mai rămas puține Fecioare negre. Iată doar cîteva, dintre cele mai vestite. Din acest punct de vedere, catedrala din

---

[1] Ch. Bigarne, *Considérations sur le Culte d'Isis chez les Éduens*, Beaune, 1862.

[2] „Isidei, sau Fecioarei din care se va naște un Fiu."

Chartres e privilegiată, posedînd chiar două. Una, desemnată cu formula expresivă de *Maica-Precista-de-sub-Pămînt*, e așezată în criptă, pe un tron al cărui soclu poartă inscripția amintită mai înainte: *Virgini pariturae*; cealaltă, situată la lumină, numită *Maica-Precista-de-la-Stîlp*, ocupă centrul unei firide umplute de *ex voto*-uri sub formă de inimi în flăcări. Aceasta din urmă, ne spune Witkowski, face obiectul devoțiunii unui mare număr de pelerini. „La origine", adaugă acest autor, „coloana de piatră care îi servește drept suport era «scobită» de limba și dinții adoratorilor frenetici, precum piciorul Sfîntului Petru de la Roma, sau genunchiul lui Hercule pe care păgînii îl adorau în Sicilia; pentru a o păzi de sărutările prea înflăcărate, în 1831 s-a instalat un gărduț în jurul ei." Chartres, cu fecioara sa subterană, e considerat a fi cel mai vechi loc de pelerinaj. Cum povestesc vechile cronici locale, la început nu exista decît o antică statuetă a lui Isis, „sculptată înainte de Cristos". Totuși, figurina actuală nu datează decît de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, dat fiind că cea a lui Isis a fost distrusă, nu se știe cînd, și înlocuită cu o statuie de lemn, ținînd Pruncul pe genunchi, aceasta fiind arsă la rîndul ei în 1793.

Cît despre Fecioara neagră de la Notre-Dame-du-Puy – ale cărei mădulare sînt ascunse în întregime – ea are forma unui triunghi, din cauza veșmîntului încheiat pînă la gît și care se lărgește pînă jos fără să facă o cută. Stofa e ornată cu frunze de viță și spice de grîu – simbolizînd pîinea și vinul de împărtășanie – iar prin dreptul buricului se ițește căpșorul Pruncului, tot atît de măreț încoronat ca și maica sa.

Notre-Dame-de-Confession, celebră Fecioară neagră din tainițele de la Saint-Victor, din Marsilia, ne oferă un frumos specimen de statuie antică, fiind suplă, largă și grăsuță. Această figură, plină de noblețe, ține un sceptru cu mîna dreaptă, iar pe frunte poartă o coroană cu trei ornamente florale (pl. I).

Notre-Dame din Rocamadour, faimos loc de pelerinaj, deja frecventat în 1166, este o madonă cu puteri miraculoase, a cărei origine e atribuită de tradiție evreului Zahei, șeful vameșilor din Ierihon. E instalată deasupra altarului din capela Fecioarei, construită în 1479. Este vorba de o statuetă din lemn, înnegrită de vreme, roasă de cari și ale cărei bucăți sînt ținute împreună de veșmîntul din lamele de argint în care e învelită. „Rocamadour

PL. I

NOTRE-DAME-DE-CONFESSION

Fecioara Neagră din criptele bisericii Sf. Victor din Marsilia

își trage faima de la un pustnic vestit, Sfîntul Amator sau Amadour, care a cioplit în lemn o statuie a Fecioarei despre care se spune că făcea minuni. Se mai zice că Amadour era pseudonimul vameșului Zahei, convertit de Isus Cristos; ajuns în Galia, el ar fi propovăduit cultul Fecioarei. La Rocamadour, acest cult este extrem de vechi; totuși, marea modă a pelerinajului nu datează decît din secolul al XII-lea"[1].

La Vichy, Fecioara neagră din biserica Saint-Blaise este venerată „dintotdeauna", cum scria deja în secolul al XVII-lea Antoine Gravier, un preot comunalist. Arheologii datează această sculptură din secolul al XIV-lea, și, cum părțile cele mai vechi ale bisericii Saint-Blaise, unde o aflăm, nu s-au ridicat decît în secolul al XV-lea, abatele Allot, care ne semnalează această statuie, socotește că ea se găsea odinioară în capela Saint-Nicolas, fondată în 1372 de Guillaume de Hames.

La Quimper, biserica Guéodet, zisă și Maica-Domnului-din-Cetate, posedă și ea o Fecioară neagră.

Camille Flammarion[2] ne vorbește despre o statuie similară pe care a văzut-o în beciurile Observatorului, pe 24 septembrie 1871, la două secole de la prima observație termometrică ce s-a făcut în acel loc în 1671. „Uriașul edificiu al lui Ludovic al XIV-lea", scrie el, „a cărui terasă își înalță balustrada la douăzeci și opt de metri deasupra solului, se cufundă în același timp în niște fundații care au aceeași adîncime: douăzeci și opt de metri. În colțul uneia din galeriile subterane poate fi văzută o statuie a Fecioarei, așezată acolo tot în 1671 și pe care niște versuri înscrise la picioare o invocă sub numele de *Maica Domnului de sub pămînt*." Această Fecioară pariziană, prea puțin cunoscută și care personifică, în capitală, misteriosul *subiect* al lui Hermes, pare să fie o replică a celei din Chartres, *slăvita Maică subterană*.

Încă un detaliu, util pentru hermetist. În ceremonialul prescris pentru procesiunile Fecioarelor negre nu se aprindeau decît lumînări de *culoare verde*.

Cît despre statuetele lui Isis – cele care au scăpat creștinării – ele sînt și mai rare decît Fecioarele negre, probabil din pricina prea

[1] *La Grande Encyclopédie*, t. XXVIII, p. 761.

[2] Camille Flammarion, *L'Atmosphère*, Paris, Hachette, 1888, p. 362.

marii vechimi a acestor imagini. Witkowski[1] semnalează una aflătoare în catedrala Saint-Étienne din Metz. „Această figură în piatră a lui Isis", scrie autorul, „măsurînd 0,43 m în înălțime și 0,29 m lățime, provenea, din vechea mînăstire. Figura ieșea în relief cu circa 18 cm și reprezenta bustul unei femei goale, atît de slabă, încît, pentru a ne sluji de expresia plastică a abatelui Brantôme, «nu i se vedea decît schelăria»; capul îi era *acoperit de un văl*. Două mamele uscate îi atîrnau pe piept, întocmai cum vedem la Diana din Efes. Pielea îi era colorată în *roșu*, pe cînd pînza ce-i înconjura talia era *neagră*... O statuie similară exista la Saint-Germain-des-Prés, iar o alta la Saint-Étienne din Lyon."

Totuși, pentru noi cultul lui Isis, Ceres a egiptenilor, își păstrează misterul. Știm doar că zeița era sărbătorită în fiece an în orașul Busiris și că i se sacrifica un bou. „După sacrificii", scrie Herodot, „miriade de bărbați și femei își mortifică trupul. În ce mă privește, socot că ar fi o mare necuviință să spun în cinstea cărui zeu o fac." Grecii, ca și egiptenii, păstrau o tăcere totală în privința misterelor cultului lui Ceres, iar istoricii nu au găsit nimic cu care să ne satisfacă curiozitatea. *Dezvăluirea în folosul profanilor a secretelor acestor practici se pedepsea cu moartea.* Chiar și faptul de a voi să asculți atunci cînd cineva îți destăinuia secretul era considerat o crimă. După exemplul sanctuarelor egiptene ale lui Isis, intrarea în templul lui Ceres le era strict oprită tuturor celor ce nu fuseseră inițiați. Totuși, detaliile ce ne-au fost transmise cu privire la ierarhia marii preoțimi ne îngăduie să credem că misterele lui Ceres erau de aceeași natură cu cele ale Științei hermetice. Știm, într-adevăr, că un preot aparținea uneia din aceste patru categorii: *Hierofantul*, însărcinat cu instruirea ucenicilor; *Purtătorul de Făclie*, care închipuia *Soarele*; *Heraldul*, înfățișîndu-l pe *Mercur*; *Slujitorul Altarului*, reprezentînd *Luna*. La Roma, Cerealiile se sărbătoreau pe 12 aprilie și durau opt zile. În fruntea procesiunii era purtat un *ou*, simbolul universului, și se sacrificau porci.

Am spus mai înainte că pe o piatră de la Die, reprezentînd-o pe Isis, aceasta era numită *maica zeilor*. Rhea și Cibele beneficiau de același epitet. Cele două divinități se dovedesc astfel a fi

[1] *Op. cit.*, p. 26.

înrudite și, pe alocuri, le vom considera ca fiind doar expresii diferite ale unui principiu unic. Charles Vincens confirmă aceasta prin descrierea unui basorelief reprezentînd-o pe Cibele, care a putut fi admirat, vreme de secole, pe fațada bisericii parohiale din Pennes (Bouches-du-Rhône), sub inscripția: *Matri Deum*. „Această ciudată piesă", scrie el, „a dispărut de-abia pe la 1610, dar o gravură se păstrează în *Culegerea* lui Grosson (p. 20)." Iată o stranie analogie hermetică: Cibele era adorată la Pessinonte, în Frigia, sub forma unei *pietre negre*, chipurile *căzută* din cer. Fidias a reprezentat-o pe zeiță așezată pe un tron între *doi lei*, purtînd pe cap coroana învingătorilor, din care atîrnă un *văl*. Ea era închipuită alteori ținînd o cheie și părînd că vrea *să-și scoată vălul*. Isis, Ceres, Cibele, trei capete sub un singur văl.

IX

O dată încheiate aceste preliminarii, vom purcede acum la o cercetare hermetică a catedralei și, pentru a ne limita investigațiile, vom lua drept exemplu templul creștin din capitală, Notre-Dame din Paris.

Desigur, sarcina e grea. Nu mai trăim pe timpul lui messer Bernard, contele trevizan, nici în vremea lui Zachaire sau Flamel. Veacurile au brăzdat adînc fațada edificiului, intemperiile i-au săpat riduri lăbărțate, dar ravagiile timpului sînt nimic față de cele lăsate în urmă de furia umană. Revoluțiile și-au pus pecetea, tristă mărturie a mîniei plebeiene; vandalismul, dușmanul frumosului, și-a potolit ura prin hidoase mutilări, iar restauratorii înșiși, deși mînați de intenții mai bune, n-au știut întotdeauna să respecte ceea ce le scăpase iconoclaștilor.

Notre-Dame din Paris își înalță odinioară silueta trufașă deasupra unui peron cu unsprezece trepte. Un caldarîm îngust o despărțea de casele din lemn și de frontoanele ascuțite, cu etajele proptite pe bîrne, toate acestea făcînd-o să cîștige în ținută și eleganță ceea ce pierdea în spațiu. Astăzi, datorită reculului, ea pare cu atît mai masivă cu cît spațiul în jur e mai larg, iar portalurile, pilaștrii și contraforții ei se împlîntă direct în sol; rambleurile succesive au făcut să dispară, încet-încet, treptele, pe care le-au înghițit pînă la una.

În mijlocul acestui spațiu mărginit, pe de o parte, de impozanta bazilică, și, în față, de o îngrămădire pitorească de case împodobite cu turnulețe, spire, giruete, firme caraghioase sub care se deschid dughene colorate, case strînse în bîrne sculptate,

pe la colțuri cu firide în a căror despicătură se ițesc madone și sfinți, dominate de gherete, de foișoare conice, de bretește, în mijlocul acestui spațiu, spuneam, se ridica odinioară o statuie de piatră, înaltă și îngustă, care ținea într-o mînă o carte, iar în cealaltă un șarpe. Statuia împodobea o fîntînă monumentală, pe care se putea citi acest distih:

Qui sitis, huc tendas: desunt si forte liquores,
Pergredere, aeternas diva paravit aquas.

„Apropie-te, însetatule, iar de lipsește unda,
Nu uita că treptat creă Zeița apele eterne."

Poporul îi spunea cînd *Domnul Cenușă*, cînd *Vînzătorul de cenușă*, *Marele Postitor cenușiu*, sau *Postitorul de la Notre-Dame*.

S-au dat multe înterpretări acestor ciudate expresii, aplicate de gloată unei imagini pe care arheologii n-au putut-o identifica. Cea mai bună explicație este cea pe care o aflăm la *Amédée de Ponthieu*[1], și ea ne pare cu atît mai demnă de interes, cu cît autorul, care nu era cîtuși de puțin hermetist, judecă nepărtinitor și se pronunță fără să aibă idei preconcepute:

„În fața capiștei", scrie el vorbind despre Notre-Dame, „se înălța un *monolit sacru* căruia timpul îi tocise toate formele. Cei din vechime îl numeau Phoebigen[2], fiul lui Apollon; poporul îl botează mai apoi *Meșterul Petre*, vrînd să zică *Măiastra Piatră*, *piatra fermecată*[3]; i se mai spunea messer *Gri*, domnul *Cenușă*, știindu-se că *cenușa gri* desemna *focul*, și mai ales *focul de grizu* din mină, focul Sfîntului Elmo...

După unii, aceste trăsături informe trimiteau cu gîndul la Esculap, sau la *Mercur*, ori la zeul *Terminus*[4]; după alții, ar fi semănat cu chipul lui Archambaud, mai-marele Palatului sub Clovis al II-lea, cel care a oferit terenul pe care s-a construit Hôtel-Dieu; alții spuneau că văd acolo trăsăturile lui Guillaume

[1] Amédée de Ponthieu, *Légendes du Vieux Paris*, Bachelin-Deflorenne, 1867, p. 91.
[2] Născut din soare, sau din aur.
[3] Aceasta e piatra unghiulară despre care vorbeam.
[4] Terminii erau busturi ale lui Hermes (Mercur).

PL. II

ALCHIMIA

Basorelief de pe portalul cel mare de la Notre-Dame din Paris

de Paris, care înălțase Hôtel-Dieu în același timp cu portalul de la Notre-Dame; abatele Leboeuf distinge figura lui Isus Cristos; alții, dimpotrivă, figura Sfintei Genoveva, patroana Parisului.

Această piatră fu înlăturată în 1748, cînd a fost lărgit caldarîmul din piața bisericii Notre-Dame."

Cam în aceeași epocă, adunarea canonicilor de la Notre-Dame primi ordinul de a înlătura statuia Sfîntului Cristofor. Statuia acestui uriaș, spoită în cenușiu, era lipită de primul pilastru din dreapta, cum se intră în navă. Ea fusese pusă acolo în 1413 de Antoine des Essarts, șambelanul regelui Carol al VI-lea. O primă încercare de a o înlătura avu loc în 1772, dar Christophe de Beaumont, pe atunci arhiepiscop de Paris, se opuse cu tărie. De-abia la moartea acestuia, în 1781, statuia fu tîrîtă afară din biserica metropolitană și spartă în bucăți. La Notre-Dame din Amiens, blîndul uriaș creștin ce-l purtă pe Pruncul Isus a scăpat de la distrugere numai pentru că e vîrît în zid, fiind de fapt un basorelief. Catedrala din Sevilia are și ea un Sfînt Cristofor colosal și pictat în frescă. Cel din biserica Saint-Jean-la-Boucherie a dispărut o dată cu edificiul, iar frumoasa statuie din catedrala de la Auxerre, care data din 1539, a fost dărîmată, prin ordin, în 1768, cu cîțiva ani înaintea celei din Paris.

Asemenea fapte nu se pot explica decît prin motive extrem de grave. Deși distrugerile ni se par de nejustificat, explicația lor poate fi găsită în sensul simbolic al legendei care fusese condensat – desigur, mult prea limpede – în imagini. Sfîntul Cristofor, al cărui nume primitiv, *Offerus*, ne e dezvăluit de Jacques de Voragine, înseamnă, pentru mulțime, cel *care-l poartă pe Cristos* (din grecescul Χρίστοφόρος); dar cabala fonetică descoperă un alt sens, mai adecvat și conform doctrinei hermetice. Cristofor e pus aici în loc de *Crysophor: cel care poartă aur* (gr. Χρυσοφόρος). Acum înțelegem mai lesne uriașa importanță a simbolului, atît de grăitor, al Sfîntului Cristofor. Avem aici hieroglifa *sulfului solar* (Isus), sau a *aurului în născare*, crescut pe undele mercuriale și purtat apoi, prin energia proprie a Mercurului, pînă la gradul de forță al Elixirului. După Aristotel, culoarea emblematică a Mercurului e *cenușiul* sau *vioriul*, ceea ce e suficient pentru a explica de ce statuile Sfîntului Cristofor sînt date cu o spoială în aceste nuanțe. Un număr de gravuri vechi reprezentîndu-l pe

uriaș, păstrate în Cabinetul de Stampe de la Biblioteca Națională, sînt executate în desen liniar, cu o tentă *brună*. Cea mai veche datează din 1418.

Și astăzi se mai poate vedea, la Rocamadour (în Lot), o gigantică statuie a Sfîntului Cristofor, înălțată pe platoul Saint-Michel în fața bisericii. Alături găsim un vechi *cufăr ferecat*, deasupra căruia e fixat în stîncă un grosolan ciont de spadă, priponit cu un lanț. Legenda spune că acest fier e frînt din vestita *Durandal*, spada ruptă de cavalerul Roland în bătălia de la Roncevaux. Oricum, adevărul ce reiese din toate aceste atribute este extrem de transparent. Paloșul ce despică piatra, toiagul lui Moise care scoate apă din stînca de la Horeb, sceptrul cu care zeița Rhea a lovit muntele Dindymos, lancea Atalantei sînt una și aceeași hieroglifă a materiei ascunse a Filozofilor, a cărei natură e indicată de Sfîntul Cristofor, iar rezultatul e închipuit de cufărul ferecat.

Regret că nu pot spune mai multe despre această minunată emblemă căreia i se rezerva locul de onoare în bazilicile ogivale. Nu ni s-au păstrat descrieri precise și amănunțite ale acestor mari figuri, grupuri demne de recunoștință pentru ceea ce ne-au transmis, dar pe care o epocă a superficialității și a decadenței le-a făcut să dispară, fără să aibă măcar scuza necesității.

Secolul al XVIII-lea, epoca aristocrației și a spiritului fin, a abaților de curte, a marchizelor pudrate, a gentilomilor cu perucă, epoca binecuvîntată a maeștrilor de dans, a madrigalurilor și a păstoriților lui Watteau, veacul strălucitor și pervers, frivol și manierat care avea să sfîrșească năclăit în sînge, s-a dovedit extrem de nefast pentru operele gotice.

În loc să continue și să dezvolte minunata și curata creație franceză, artiștii, lăsîndu-se tîrîți de vîltoarea decadenței ce sub Francisc I primi numele paradoxal de Renaștere, incapabili de efortul înaintașilor lor, ignorînd cu totul simbolistica medievală, se puseră să înmulțească operele corcite, de prost gust, fără suflet, lipsite de orice înțeles esoteric.

Arhitecți, pictori, sculptori, preferînd să se înalțe pe sine mai degrabă decît Arta, se adresară modelelor antice măsluite în Italia.

Constructorii Evului Mediu aveau de partea lor credința și modestia. Creatori anonimi de capodopere, ei lucrară pentru

Adevăr, pentru afirmarea unui ideal, căutînd să-și răspîndească și să-și înnobileze știința. Cei din Renaștere, preocupați mai ales de mărunta lor persoană, umblînd să se afirme, lucrară pentru perpetuarea propriului lor nume. Evul Mediu își datoră splendoarea originalității creațiilor sale; Renașterea fu renumită pentru fidelitatea servilă a imitațiilor sale. Într-un caz, avem o gîndire; în celălalt, o modă. De o parte, geniul; de alta, doar talent. În opera gotică, lucrătura rămîne supusă Ideii; în opera renascentistă, ideea e dominată și ștearsă. Cea dintîi se adresează inimii, minții, duhului: e triumful spiritului; cealaltă se adresează simțurilor: e preamărirea materiei. Din secolul al XII-lea pînă în cel de-al XV-lea avem sărăcie de mijloace, dar bogăție de expresie; începînd din secolul al XVI-lea – frumusețe plastică, dar mediocritate în fantezie. Meșterii medievali au știut să animeze calcarul de rînd; artiștii Renașterii au lăsat marmura inertă și rece.

Acest antagonism între cele două epoci, născute din mentalități atît de diferite, explică de ce Renașterea nu a simțit decît dispreț și o profundă silă pentru tot ceea ce era gotic.

O asemenea pornire i-a fost fatală operei medievale; aceasta e sursa nenumăratelor mutilări pe care le deplîngem astăzi.

Paris

I

Catedrala din Paris, asemenea celor mai multe din bisericile metropolitane, e pusă sub proteguirea binecuvîntatei Fecioare Maria sau Maica Precista. În Franța, poporul numește aceste bazilici *Notre-Dame*. În Sicilia, ele poartă un nume și mai expresiv, cel de *Matrice*. E vorba, cum se vede, de temple dedicate *Mamei* (lat. *mater, matris*), *Matroanei* în sensul primitiv, cuvînt care prin corupere a devenit *Madonă* (it. *ma donna*), *ma Dame*, Doamna mea, și, prin extensie, Doamna noastră, Notre-Dame.

Să trecem de zăbrelele porții și să începem studiul fațadei cu portalul cel mare, zis pridvorul central sau al Judecății de Apoi. Pilastrul central, care desparte în două intrarea cea mare, oferă o serie de imagini alegorice ale științelor medievale. Stînd cu fața la piață și la locul de onoare, alchimia e reprezentată printr-o femeie a cărei frunte atinge cerul. Așezată pe un tron, ea ține în mîna stîngă un sceptru – însemn al suveranității – în vreme ce mîna dreaptă prezintă două cărți, una închisă (esoterism), alta deschisă (exoterism). Între genunchi și sprijinită pe piept, ea ține o scară cu nouă trepte – *scala philosophorum* – hieroglifa răbdării de care trebuie să dea dovadă fidelii de-a lungul celor nouă operațiuni succesive ale lucrării hermetice (pl. II). „Răbdarea este scara Filozofilor", ne spune Valois[1], „iar umilința e poarta grădinii lor; căci Dumnezeu se va milostivi de cel care va stărui fără îngîmfare și fără invidie."

[1] *Oeuvres de Nicolas Grosparmy et Nicolas Valois*. Ms. din bibliot. Arsenalului, nr. 2516 (166 S.A.F.), p. 176.

Iată deci titlul capitolului filozofal din acest *mutus Liber* care e templul gotic; frontispiciul acestei Biblii oculte cu pagini masive din piatră; pecetea, sigiliul Marii Opere mirene apăsat pe fruntea Marii Opere creștine. Nu putea fi găsit un loc mai bun decît deasupra pragului intrării principale.

Catedrala ne apare așadar avînd ca temelie știința alchimică, cea care scrutează transformările substanței originare, ale *Materiei* elementare (lat. *materea*, de la rădăcina *mater*, „mamă"). Iată de ce Maica Precista, despuiată de vălul său simbolic, nu e altceva decît personificarea substanței primitive de care s-a slujit Principiul atotcreator în plăsmuirile sale. Iată sensul, de altfel luminos, al acestei stranii epistole căreia i se dă citire în timpul slujbei de Naștere a Domnului din Fecioară, și al cărei text urmează:

„Domnul mă avu încă de la începutul căilor sale. Eram *înainte ca el să fi plămădit toate făpturile*. Eram de-o veșnicie *înainte ca pămîntul să fi fost croit*. Hăurile nu erau încă și fusesem deja zămislită. Izvoarele nu ieșiseră încă din pămînt; greoaia povară a munților nu se tocmise încă; mă născui înaintea colinelor. El nu făcuse nici uscatul, nici apele și nici nu întărise lumea pe polii ei. Pe cînd pregătea Cerurile, eram de față; pe cînd înconjura adîncurile cu marginile lor, dîndu-le o lege de neînfrînt; pe cînd întărea aerul deasupra uscatului; pe cînd apele izvoarelor căpătau o scurgere egală; pe cînd închidea marea între capetele sale și punea o lege peste ape, ca ele să-și cunoască hotarul; pe cînd punea temeliile pămîntului, *eram cu el* și orînduiam toate cele."

E limpede că avem aici de-a face cu *însăși esența lucrurilor*. Într-adevăr, cum ne învață Litaniile, Fecioara este *Vasul ce conține Spiritul lucrurilor: Vas spirituale*. „Pe o masă, în dreptul pieptului Magilor", scrie Etteila[1], „erau dispuse într-o parte o carte, sau un pachet de foi, ori lamele de aur (cartea lui Thot), iar în cealaltă parte un *vas plin cu o licoare* astralo-cerească, din care o treime era miere sălbatecă, o parte apă pămîntească, iar o parte apă cerească... Taina, misterul se găseau în *vas*."

Această Fecioară neobișnuită – *Virgo singularis*, cum o desemnează anume Biserica – mai e slăvită, pe deasupra, și prin

[1] Etteilla, *Le Denier du Pauvre*, în *Les sept nuances de l'Oeuvre philosophique*, s.l.n.d. (1786 ?), p. 57.

epitete care-i pun în evidență originea pozitivă. Nu i se mai spune oare și Palmierul Răbdării (*Palma patientiae*); Crinul dintre spini[1] (*Lilium inter spinas*); *Mierea simbolică* a lui Samson; *Lîna lui Ghedeon*; *Roza mistică*; *Poarta Cerului*; *Casa Aurului*, ș.a.m.d.? Aceleași texte o mai numesc pe Maria *Locașul Înțelepciunii*, altfel zis *Subiectul Științei* hermetice, al sapienței universale. În simbolismul metalelor planetare, ea e *Luna*, care primește razele Soarelui și le păstrează tainic în sînul ei. E izvorul substanței pasive pe care spiritul solar vine să o însuflețească. Așa se face că Maria, Fecioară și Mamă, reprezintă forma; Ilie, Soarele, Dumnezeu Tatăl este emblema spiritului vital. Din unirea acestor două principii rezultă materia vie, supusă neajunsurilor pricinuite de legile transmutației și ale dezvoltării. Atunci ea devine Isus, spirit încarnat, foc întrupat în lucrurile cunoscute de pe fața pămîntului:

ȘI CUVÎNTUL S-A FĂCUT TRUP
ȘI S-A SĂLĂȘLUIT PRINTRE NOI.

Pe de altă parte, Biblia ne spune că Maria, maica lui Isus, era din neamul lui *Iesei*. Dar cuvîntul ebraic *Ies* înseamnă *focul*, *Soarele*, divinitatea. Așadar, a fi din spița lui Iesei înseamnă a fi din semințiа Soarelui, a focului. Cum materia își trage izvorul din *focul* solar, așa cum am văzut, numele însuși de *Isus* ni se arată în strălucirea sa originară și cerească: *foc, Soare, Dumnezeu*.

În sfîrșit, în *Ave Regina*, Fecioara e numită chiar *Rădăcină* (*Salve, radix*), dîndu-se astfel lămurire că ea e începutul și originea Întregului. „Salutare, rădăcină prin care Lumina străluce pe pămînt."

Acestea sînt reflecțiile sugerate de expresivul basorelief care-l întîmpină pe vizitator sub portalul catedralei. Filozofia hermetică, bătrîna Spagirie îi urează bun venit în biserica gotică, templul alchimic prin excelență. Întreaga bazilică nu e decît o proslăvire mută, dar ilustrată, a științei antice a lui Hermes; ea s-a priceput chiar să păstreze unul din vechii săi artizani. Într-adevăr, în Notre-Dame din Paris dăinuie un alchimist.

[1] E titlul unor celebre mss. alchimice de Agricola și de Ticinensis. Cf. bibliot. din Rennes (159); Bordeaux (533); Lyon (154); Cambrai (919).

Dacă, împinși de curiozitate, ori pentru a face mai agreabilă plimbarea unei zile de vară, veți urca scările în spirală ce duc în partea de sus a edificiului, luați-o încet pe cărarea, scobită ca un jgheab, ce merge de-a lungul celei de-a doua galerii. Ajunși în dreptul axei mediane a maiestuosului edificiu, în unghiul retras format de turnul nordic, veți vedea, în mijlocul unui cortegiu de himere, uluitorul bust al unui bătrîn din piatră. E alchimistul de la Notre-Dame (pl. III).

Purtînd boneta frigiană, însemnul Uceniciei[1], pusă nepăsător peste pletele cu bucle grele, învățatul, învelit în mantia-i ușoară de laborator, se sprijină cu o mînă pe balustradă, în vreme ce cu cealaltă își mîngîie barba deasă și mătăsoasă. Nu meditează, ci observă. Privirea-i e fixă, de o stranie acuitate. Totul, în atitudinea Filozofului, purcede dintr-o emoție extremă. Curbura umerilor, proiectarea înainte a capului și a bustului trădează, într-adevăr, cea mai puternică surpriză. Cu adevărat, aceeastă mână pietrificată se însuflețește. Să fie o iluzie? Parcă am vedea-o tremurînd...

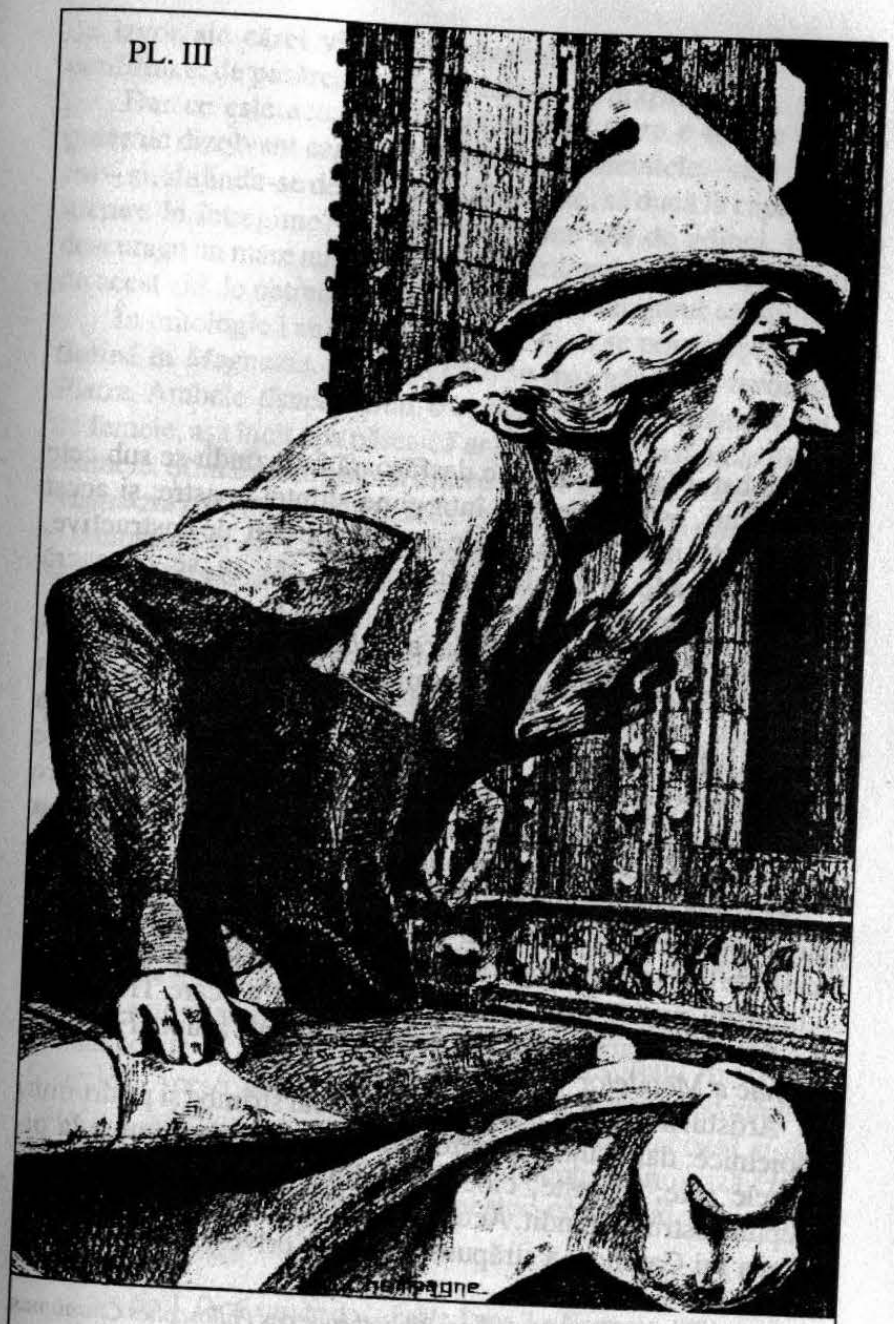
Ce minunată figură a bătrînului meșter care scrutează, interoghează, neliniștit și atent, evoluția vetii minerale, apoi contemplă în sfîrșit, copleșit, miracolul pe care doar credința îl lasă să-l întrevadă!

Și cît sînt de sărace statuile moderne de savanți – fie ele turnate în bronz ori cioplite în marmură – pe lîngă această imagine venerabilă, de un realism atât de puternic în simplitatea ei!

---

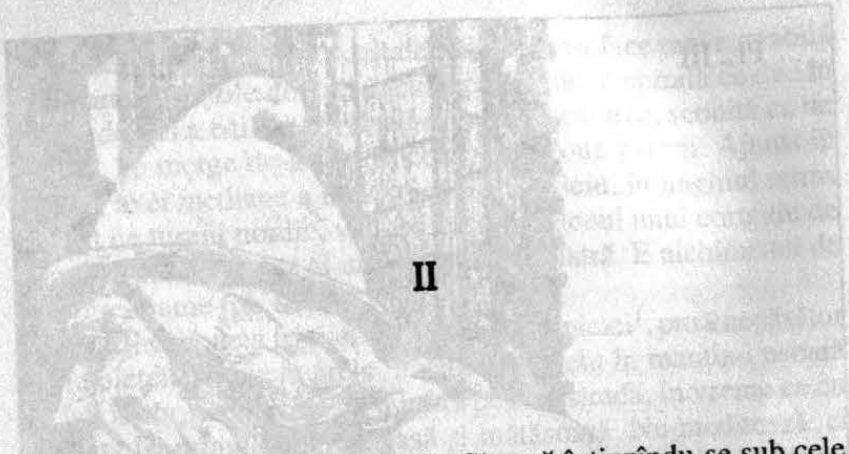
[1] Boneta frigiană, purtată de poporul revoltat ca un soi de talisman proteguitor în mijlocul hecatombelor revoluționare, era semnul distinctiv al Inițiaților. În recenzia unei cărți de Lombard (de Langres), numită *Istoria Iacobinilor, de la 1789 pînă astăzi, sau Starea Europei în noiembrie 1820* (Paris, 1820), eruditul Pierre Dujols scrie că pentru obținerea gradul de Epopt (în *Misterele eleusine*) „candidatul era întrebat *dacă simțea că posedă forța, voința și devotamentul necesare pentru a pune mîna la făurirea MARII OPERE.* I se punea atunci pe cap o bonetă roșie și se rostea formula: «Pune-ți boneta asta, întrucît e mai prețioasă decît o coroană.» Cu greu se putea ghici că acest soi de cușmă, numită *liberia* în *misterele mitraice*, și prin care se distingeau odinioară sclavii eliberați, va deveni un simbol masonic și însemnul suprem al Inițierii. O vom vedea, așadar, fără să ne mirăm, figurînd pe monedele și monumentele noastre publice."

PL. III



NOTRE-DAME din Paris

Alchimistul



II

Stilobatul fațadei, care se desfășoară întinzîndu-se sub cele trei portaluri, este dedicat în întregime științei noastre; și acest ansamblu de imagini pe cît de stranii, pe atît de instructive, constituie o adevărată desfătare pentru cel ce se consacră descifrării enigmelor hermetice.

Aici vom afla numele lapidar al *subiectului Înțelepților*, aici vom asista la prepararea dizolvantului secret; aici, în sfîrșit, vom urmări pas cu pas fabricarea Elixirului, începînd de la prima calcinare, pînă la ultima coacere. Dar, pentru a păstra o oarecare ordine în acest studiu, vom respecta în permanență succesiunea figurilor, mergînd din afară spre canaturile porticului, așa cum ar face-o un credincios intrînd în sanctuar.

Pe fețele laterale ale contraforților care mărginesc portalul cel mare, vom găsi, la înălțimea ochilor, două mici basoreliefuri încastrate fiecare într-o ogivă. Cel de pe pilastrul stîng ne prezintă alchimistul descoperind *Fîntîna misterioasă* pe care Trevizanul ne-o descrie în *Parabola* încheietoare a cărții sale asupra *Filozofiei naturale a Metalelor*[1].

Artistul a hălăduit mult; a rătăcit pe căi strîmbe și pe drumuri îndoielnice; dar acum e bucuros! Izvorul cu *apă vie* curge la picioarele sale; țîșnește, clocotind, din *bătrînul stejar scobit*[2]. Adeptul nostru a izbîndit. Acum, lepădînd arcul și săgețile cu care, aidoma lui Cadmos, a străpuns balaurul, privește unduirea apei

[1] Cf. J. Mangin de Richebourg, *Bibliothèque des Philosophes Chimiques*, Paris, 1741, t. II, tratatul VII.

[2] „Fii atent la stejar", atît spune Flamel în *Cartea Figurilor hieroglifice*.

de izvor ale cărei virtute dizolvantă și esență volatilă îi sînt confirmate de pasărea proțăpită într-un pom (pl. IV).

Dar ce este această *Fîntînă* ocultă? Care e natura acestui puternic dizolvant capabil să roadă toate metalele – mai ales aurul – și, slujindu-se de corpurile dizolvate, să ducă la capăt marea lucrare în întregime? Acestea sînt taine atît de adînci, încît au descurajat un mare număr de cercetători; mai toți au dat cu fruntea de acest zid de netrecut, ridicat de Filozofi în jurul cetății lor.

În mitologie i se spune *Libethra*[1] și ni se povestește că era o fîntînă în *Magnezia*, pe lîngă care se mai găsea un izvor numit *Piatra*. Ambele *țîșneau dintr-o stîncă mare* ce semăna cu un sîn de femeie, așa încît apa părea *că ar curge precum laptele din două mamele*. Știm însă că autorii din vechime numeau materia Operei *Magnezia noastră* și că licoarea extrasă din această magnezie mai e cunoscută și ca *Laptele Fecioarei*. Aici avem o indicație. Cît despre alegoria amestecului sau combinării acestei ape primitive, ieșite din *Haosul* Înțelepților, cu o apă diferită (deși de același gen), ea e îndeajuns de limpede și de grăitoare. Din acest amestec iese o a treia *apă, care nu udă mîinile*, și pe care Filozofii au numit-o cînd *Mercur*, cînd *Pucioasă*, după cum se gîndeau la *calitatea* apei sau la *aspectul* său fizic.

În tratatul despre *Azoth*[2], atribuit celebrului călugăr din Erfurth, Basile Valentin, și care pare a fi mai degrabă opera Seniorului Zadith, poate fi văzută o gravură în lemn reprezentînd o nimfă sau o sirenă încoronată, care înoată în mare și face să țîșnească, din țîțele sale umflate, două șiroaie de lapte ce se amestecă cu valurile.

La autorii arabi, această Fîntînă poartă numele de *Holmat*; ni se mai spune că apa ei îl făcu nemuritor pe profetul Ilie (Ηλίος, Soarele). Acești autori plasează faimosul izvor în *Modhallam*, rădăcina ambilor termeni însemnînd *Mare întunecoasă și tenebroasă*, ceea ce arată foarte bine că Înțelepții asimilează *Haosul* lor, sau materia primă, cu un amestec confuz al elementelor primordiale.

[1] Cf. Noël, *Dictionnaire de la Fable*, Paris, Le Normant, 1801.

[2] *Azoth*, sau *Moyen de faire de l'Or caché des Philosophes*, par Frère Basile Valentin, Paris, Pierre Moët, 1659, p. 51.

O replică pictată a fabulei pe care tocmai am citat-o se afla în bisericuța din Brixen (în Tirol). Acest ciudat tablou, descris de Misson și semnalat de Witkowski[1], pare a fi versiunea religioasă a temei chimice pomenite mai înainte. „Sîngele lui Isus, ieșit din rana ce i-a făcut-o într-o coastă lancea lui Longhin, curge într-un vas; Fecioara își stoarce sînii, iar laptele care țîșnește cade în același recipient. Preaplinul acestuia se scurge într-un al doilea vas și se pierde într-o vîltoare de flăcări, în care sufletele Purgatoriului, de ambele sexe, cu piepturile dezgolite, se îngrămădesc pentru a primi această prețioasă licoare ce le mîngîie și le răcorește."

În josul acestei vechi zugrăveli poate fi citită o inscripție în latina de sacristie:

Dum fluit e Christi benedicto Vulnere sanguis,
Et dum Virgineum lac pia Virgo premit,
Lac fuit et sanguis, sanguis conjungitur et lac,
Et sit Fons Vitae, Fons et Origo boni[2].

Dintre descrierile ce însoțesc *Figurile simbolice ale lui Abraham Evreul*, al căror manuscris se spune că i-ar fi aparținut lui Nicolas Flamel[3], care îl ținea expus în dugheana sa de grămătic, vom pune în evidență două ce lămuresc *Fîntîna misterioasă* și elementele sale. Iată textele acestor două legende explicative:

„Figura a treia. – Zugrăvește și închipuie o grădină împrejmuită cu un gard și împărțită în mai multe postațe. În mijloc, vedem un *stejar bătrîn și scorburos*, la rădăcina căruia, într-o parte, se află un arbust de roze cu *frunze de aur* și cu *flori albe și roșii*, ce se cațără pe zisul stejar pînă unde încep crengile. Iar *la poalele scorburii zisului stejar spumegă o fîntînă* curată ca argintul, care se scurge în pămînt; iar printre cei ce o caută se zăresc patru orbi care sapă și alți patru care bîjbîie fără să scotocească, pe cînd zisa

[1] G.J. Witkowski, *L'Art profane à l'Église*, Étranger, p. 63.

[2] „În vreme ce sîngele curge din binecuvîntata rană a lui Cristos, iar sfînta Fecioară își strînge sînul fecioresc, laptele și sîngele țîșnesc și se amestecă, devenind Fîntîna Vieții și Izvorul Binelui."

[3] *Recuil de Sept Figures peintes*. Bibl. de l'Arsenal, nr. 3047 (153 S.A.F.).

fîntînă e *în fața lor*, iar ei nu o pot găsi, afară de unul care o cîntărește în mînă."

Acest din urmă personaj formează subiectul motivului sculptat de la Notre-Dame din Paris. Prepararea dizolvantului în chestiune e rezumată în explicația ce însoțește imaginea următoare:

„Figura a patra. – Închipuie un cîmp, pe care se află un *crai încoronat și înveșmîntat în roșu*, ca un evreu, ținînd o sabie scoasă din teacă; doi soldați ce ucid copiii a două mame, așezate pe jos și plîngînd după copii; și alți doi soldați care varsă sîngele într-o albie plină ochi cu acest sînge, în care *Soarele și Luna*, pogorînd din cer sau din nouri, *vin să se scalde*. Cu totul sînt șase soldați în platoșe albe, cu craiul șapte, și *șapte prunci nevinovați* morți, și de asemenea *două mame*, una care plînge, *înveșmîntată în albastru*, și își șterge chipul cu o năframă, iar alta, la fel de înlăcrimată, e *înveșmîntată în roșu*."

Să mai semnalăm o figură din cartea lui Trismosin[1], asemănătoare, în mare, cu cea de-a treia din cartea lui Abraham. Poate fi văzut aici un stejar al cărui trunchi iese dintr-o coroană de aur, de sub care țîșnește pîrîul ocult, ce se scurge apoi undeva pe cîmp. În desișul copacului zburătăcesc păsări albe, afară de un corb, ce pare adormit și pe care un om, prost îmbrăcat, urcat pe o scară, se pregătește să-l înșface. În primul plan al acestui tablou rustic, doi sofiști, purtînd veșminte din stofe alese, prețios croite, sporovăiesc și argumentează asupra acestui punct de doctrină, fără să vadă stejarul dindărătul lor și nici Fîntîna ce le curge la picioare...

Să mai spunem și că tradiția esoterică a *Fîntînii Vieții* sau a *Fîntînii Tinereții* se regăsește materializată în *Puțurile sacre* pe care le posedau, în Evul Mediu, majoritatea bisericilor gotice. Apa scoasă din ele era, cel mai adesea, socotită a avea virtuți vindecătoare și era folosită în tratarea anumitor maladii. Abbon, în poemul său unde cîntă asedierea Parisului de către normanzi, dă cîteva indicii care confirmă proprietățile miraculoase ale apei din puțul de la Saint-Germain-des-Prés, care puț era săpat în fundul altarului vestitei abații. La fel, apa puțului de la Saint-Marcel

[1] Cf. Trismosin, *La Toyson d'Or*, Paris, Ch. Sevestre, 1612, p. 52.

din Paris, săpat în biserică lîngă piatra de mormînt a prea-sfințitului episcop, era, după spusele lui Grégoire de Tours, un leac pentru felurite boleșnițe. Chiar și azi, în interiorul catedralei ogivale Notre-Dame din Lépine (Marne), există un puț fermecat, zis Puțul Maicii Domnului, iar în mijlocul corului bisericii Notre-Dame din Limoux (Aude), se află un puț asemănător a cărui apă vindecă, se zice, toate bolile; el poartă o inscripție ce spune:

Omnis qui bibit hanc aquam, si fidem addit, salvus erit.
„Cel ce bea din apa asta, dacă pune și credință, se va vindeca."

Vom avea curînd ocazia să revenim asupra acestei *ape pontice*, căreia Filozofii îi aplică sumedenie de epitete, mai mult sau mai puțin sugestive.

Răspunzînd motivului sculptat ce tălmăcește proprietățile și natura forței ascunse, asistăm, pe contrafortul din față, la coacerea *compostului* filozofal. De astă dată, artistul veghează asupra produsului muncii sale. Îmbrăcat în armură, cu coapsele înzăuate și ținînd un scut, cavalerul nostru e proțăpit pe platforma unei fortărețe, dacă e să ne luăm după crenelurile ce-l înconjoară. Apărîndu-se, el amenință cu lancea o formă imprecisă (niște raze? o pală de flăcări?), pe care, din păcate, e imposibil să o identificăm, într-atît de mutilat e relieful. În spatele luptătorului, un mic edificiu bizar, alcătuit dintr-un postament arcuit, crenelat și pus pe patru stîlpi, al cărui acoperămînt e o cupolă segmentată cu cheie de boltă sferică. Sub arcul inferior, o masă filiformă și arzîndă ne indică destinația obiectului. Acest curios donjon, burg în miniatură, e instrumentul Marii Opere, *Athanorul*, tainicul cuptor cu două făcări – una potențială și una virtuală – pe care toți învățăceii îl cunosc și pe care nenumărate descrieri și gravuri l-au banalizat (pl. V).

Îndată deasupra acestor figuri sînt reproduse două scene care par a le completa. Dar, cum esoterismul se ascunde aici sub aparențe sacre și scene biblice, le vom lăsa deoparte pe acestea, ca să nu ni se reproșeze o interpretare arbitrară. Unii mari savanți, printre vechii maeștri, n-au pregetat să explice parabolele sfintei Scripturi din punct de vedere alchimic, într-atît înțelesul lor lasă loc unor interpetări diferite. Filozofia hermetică invocă des Cartea

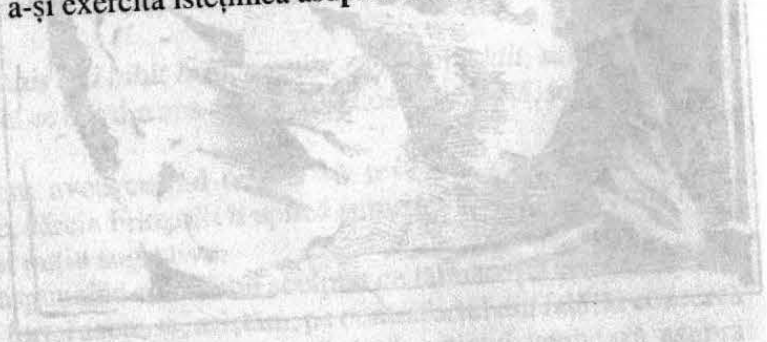
PL. IV-V

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL JUDECĂȚII

Alchimistul apărînd athanorul de influențele exterioare

Fîntîna misterioasă de la poalele bătrînului stejar

Facerii atunci cînd caută o analogie pentru prima fază a Operei; multe alegorii ale Vechiului și Noului Testament capătă un relief neașteptat la contactul cu alchimia. Asemenea precedente ar trebui în același timp să ne încurajeze și să ne servească drept scuză; cu toate acestea, preferăm să rămînem la scenele al căror caracter profan e indiscutabil, lăsîndu-le cercetătorilor independenți sarcina de a-și exercita istețimea asupra celorlalte.



III

Scenele hermetice ale stilobatului se dezvoltă pe două rînduri suprapuse, în dreapta și în stînga portalului. Rîndul de jos cuprinde douăsprezece medalioane, iar rîndul de sus douăsprezece figuri. Acestea din urmă reprezintă o serie de personaje așezate pe socluri ornate cu caneluri de secțiune cînd concavă, cînd unghiulară, și intercalate între coloanele arcadelor trilobate. Fiecare figură ține un disc împodobit cu cîte o emblemă simbolizînd una din fazele operațiunii alchimice.

Dacă începem din partea stîngă a rîndului de sus, primul basorelief ne va arăta imaginea *corbului*, simbolul *culorii negre*. Femeia care îl ține pe genunchi simbolizează astfel *Putrefacția* (pl. VI).

Să adăstăm o clipă la hieroglifa *Corbului*, deoarece ea ascunde un punct important al doctrinei noastre. În coacerea *Rebisului* filozofal, croncanul redă *culoarea neagră*, primul semn al descompunerii ce rezultă din amestecul desăvîrșit al materiilor *Oului*. Potrivit Filozofilor, aceasta e dovada sigură a izbînzii viitoare, semnul de netăgăduit că gunoiul a fost pregătit cum se cuvine. Într-un fel, *Corbul* e pecetea canonică a Operei, așa cum steaua e însemnul subiectului inițial.

Dar, această negreală pe care artistul o așteaptă, pe care o invocă cu nerăbdare, a cărei apariție îi răsplătește rugăciunile și îl umple de bucurie, nu se manifestă numai în cursul coacerii. Pasărea neagră se arată și în alte rînduri, iar frecvența ei le permite autorilor să semene confuzia în redarea rînduielii operațiunilor.

Potrivit lui Le Breton[1], „există *patru putrefacții* în cursul Operei filozofice. Cea dintîi, în timpul primei separări; a doua, în prima împreunare; a treia, în a doua împreunare, cea a apei grele cu propria-i sare; a patra, în sfîrșit, la fixarea pucioasei. În fiecare din aceste putrefacții apare și *negreala*."

Le-a fost ușor, așadar, vechilor maeștri să arunce un văl de nepătruns peste arcane, amestecînd însușirile specifice diferitelor substanțe în cursul celor patru operațiuni care favorizează apariția culorii negre. Asta face ca ele să fie foarte greu de separat, după cum e greu de distins ce-i aparține fiecăreia.

Iată cîteva citate care-i vor putea fi de folos cercetătorului și-i vor permite să-și găsească drumul prin acest labirint întunecat.

„În cea de-a doua operațiune", scrie Cavalerul Necunoscut[2], „artistul prudent face să se condenseze sufletul universal în aurul de rînd, purificînd sufletul terestru și imobil. În această operațiune, putrefacția, numită și *Capul Corbului*, e foarte înceată. Ea e urmată de o a treia multiplicare, prin adăugarea materiei filozofice, altfel zis a sufletului universal."

Avem aici, clar indicate, două operațiuni succesive, din care prima se termină, iar a doua începe după apariția boielii negre, ceea ce nu se întîmplă în cazul coacerii.

Un prețios manuscris anonim din secolul al XVIII-lea[3] vorbește astfel despre prima putrefacție, care nu trebuie confundată cu celelalte:

„Dacă materia nu e putrezită și schingiuită", spune acest text, „nu veți putea extrage din ea elementele și principiile; de aceea, pentru a vă îndruma, iată după ce semne o puteți recunoaște. Și cîțiva Filozofi au văzut-o. Morien spune: trebuie să aibă *ceva acreală* și să împrăștie oarece *putoare de mormînt*. Filalet zice că trebuie să semene cu niște *ochi de pește*, adică să facă băsici la suprafață, ca și cum ar da spumă; ăsta e semnul că materia fermentează și fierbe. Fermentarea e foarte lungă, vreme în care trebuie să avem răbdare, deoarece ea se face prin *focul nostru secret*, singurul agent care poate deschide, sublima și putrifica."

[1] Le Breton, *Clefs de la Philosophie Spagyrique*, Paris, Jombert, 1722, p. 282.

[2] Le Chevalier Inconnu, *La Nature à découvert*, Aix, 1669.

[3] *La Clef du Cabinet hermétique*. Ms. din secolul al XVIII-lea, Anon, s.l.n.d.

PL. VI-VII

Mercurul Filozofic

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Corbul – Putrefacția

Dar, din toate aceste descrieri, cele care amintesc *Corbul* (sau culoarea neagră) coacerii sînt cele mai numeroase și mai amănunțite, deoarece ele cuprind toate caracteristicile celorlalte operațiuni.

Iată ce scrie Bernard trevizanul[1]:

„Observați că atunci cînd gunoiul se umezește de la apa noastră permanentă, el devine ca smoala topită și negru ca tăciunele. Atunci compostul mai e numit și *catran, sare arsă, plumb topit, aramă tulbure, Magnezie* sau *Mierla lui Ioan*. Căci atunci se vede un *nor negru* care, zburînd pe la mijlocul vasului, se ridică cu gingășie și mișcări line pînă deasupra; iar la fundul vasului rămîne materia topită ca păcura, care se dizolvă cu totul. Despre acest nor vorbește Jacques din tîrgul Saint-Saturnin, zicînd: O, nor binecuvîntat ce te înalți din vasul nostru! Asta mai e și eclipsa de soare despre care vorbește Raymond[2]. Iar cînd această masă se înnegrește în acest fel, se zice că e moartă și fără formă... Atunci umiditatea se arată ca un argint-viu negru și împuțit, de unde mai întîi era uscat, alb, înmiresmat, aprins, curățat de sulf prin prima operațiune și gata să se lase iarăși curățat prin a doua. Așa își pierde acest corp sufletul și o dată cu el strălucirea și minunata străvezeală ce le avea mai întîi, ajungînd acum negru și pocit... Botul ăsta negru sau înnegrit e *cheia*[3], începutul și semnul găsirii mijlocului desăvîrșit de a duce la capăt a doua operațiune a pietrei prețioase. Sau, cum spune Hermes, o dată ce vedeți negreala, aflați că ați luat-o pe drumul cel bun și pe o cale potrivită."

Batsdorff, presupusul autor al unei lucrări clasice[4], pe care unii i-o atribuie lui Gaston de Claves, ne spune că putrefacția se declanșează o dată cu negreala și că acesta este semnul unei munci bine îndeplinite și conforme cu natura. El adaugă: „Filozofii i-au dat felurite nume, spunîndu-i *Apus, Beznă, Eclipsă, Lepră, Cap*

[1] Bernard Trévisan, *La Parole délaissée*, Paris, Jean Sara, 1618, p. 39.

[2] Sub acest nume simplu, autorul îl are în vedere pe Ramón Llull (*Doctor Illuminatus*).

[3] Se dă numele de *Cheie* oricărei dizolvări alchimice radicale (altfel zis, *ireductibile*), iar uneori termenul cuprinde și *menstruațiile*, altfel zis dizolvanții folosiți pentru aceasta.

[4] *Le Filet d'Ariadne*, Paris, d'Houry, 1695, p. 99.

de Corb, Moarte, Schingiuire a Mercurului... Reiese deci că prin această putrificare se efectuează separarea purului de impur. Se știe că semnele unei adevărate putreziri sînt *negreala* foarte neagră, sau foarte închisă, și o *duhoare* grea și împuțită, numită de filozofi *toxicum et venenum*, care duhoare *nu poate fi simțită* cu mirosul, ci doar cu mintea."

Să oprim aici citatele, pe care le-am putea înmulți fără mare profit pentru învățăcel, și să ne întoarcem la figurile hermetice de la Notre-Dame.

Al doilea basorelief ne înfățișează efigia Mercurului filozofic: un șarpe încolăcit pe toiagul de aur. Abraham Evreul, care mai e cunoscut și sub numele de Eleazar, a folosit-o în cartea care ajunsese în mîinile lui Flamel, ceea ce n-ar trebui să ne surprindă, dată fiind frecvența acestui simbol de-a lungul întregii perioade medievale (pl. VII).

Șarpele indică natura incisivă și dizolvantă a Mercurului, care absoarbe cu aviditate sulful metalic și îl reține cu atîta vigoare, încît coeziunea lor nu mai poate fi înfrîntă ulterior. Acesta e „viermele otrăvit care molipsește totul cu veninul său", despre care se vorbește în *Războiul de demult al Cavalerilor*[1]. Această reptilă reprezintă *prima stare a Mercurului*, iar toiagul de aur e sulful corporal ce i se adaugă. Dizolvarea sulfului, sau, altfel spus, absorbirea sa de către argintul viu, a prilejuit felurite reprezentări grafice; dar, corpul ce rezultă, omogen și perfect preparat, păstrează numele de *Mercur filozofic*, precum și imaginea caduceului. Aceasta e materia, sau *compusul* de gradul întîi, *oul vitriolat* care nu mai cere decît o coacere treptată pentru a se transforma mai întîi în *sulf roșu*, apoi în *Elixir*, după care, în faza a treia, el devine *Leac universal*. „Pentru Opera noastră", spun Filozofii, „ajunge Mercurul."

Urmează o femeie, cu părul unduind ca niște flăcări. Ea reprezintă *Calcinarea* și strînge la piept discul *Salamandrei*, „care trăiește în foc și se hrănește cu foc" (pl. VIII). Această șopîrlă le-

[1] Publicat, însoțit de un comentariu al lui Limojon de Saint-Didier, în *Le Triomphe hermétique* sau *La Pierre philosophale victorieuse*, Amsterdam, Weitsten, 1699, și Desbordes, 1710. Această lucrare rară a fost reeditată de *Atlantis*, reproducîndu-se și frontispiciul, precum și explicația acestuia, care lipsesc deseori din exemplarele vechi.

gendară nu desemnează altceva decît *sarea centrală*, incombustibilă și fixă, care își păstrează natura pînă și în cenușa metalelor calcinate și pe care cei vechi au numit-o *Sămînță metalică*. În violența combustiei, părțile inflamabile ale corpurilor sînt distruse; rămîn doar părțile pure, inalterabile, care, deși fixe, pot fi extrase prin distilare.

Aceasta e, cel puțin, expresia *spagirică* a calcinării, parabolă folosită de Autori ca o pildă menită a da o idee generală despre munca hermetică. Totuși, maeștrii noștri într-ale Artei au avut grijă să atragă atenția cititorului asupra deosebirii fundamentale care există între calcinarea vulgară, cea realizată în laboratoarele chimice, și cea pe care Inițiații o provoacă în cabinetul filozofic. Aceasta din urmă nu se efectuează printr-un foc de rînd, nu necesită cuptoare refractare, ci doar intervenția unui *agent* ocult, a unui *foc secret*, care, pentru a da un indiciu asupra înfățișării sale, seamănă mai mult a apă decît a flacără. Acest *foc*, această *apă încinsă* e scînteia vitală transmisă de Creator materiei inerte; e *spiritul* întemnițat în lucruri, *raza aprinsă*, nemuritoare, captivă în străfundurile substanței amorfe și frigide. Atingem aici cel mai profund secret al Operei; cu mult drag am tăia acest nod gordian în favoarea aspiranților la Știința noastră – amintindu-ne, vai! cum ne-am izbit și noi de această dificultate vreme de douăzeci de ani – dacă nu ne-ar fi fost oprit să profanăm o taină a cărei dezvăluire depinde numai de *Tatăl Luminilor*. Spre marele nostru regret, nu putem face mai mult decît să semnalăm dificultatea și să recomandăm, împreună cu cei mai mari filozofi, lectura atentă a operelor lui Artephius[1] și Pontanus[2], precum și opusculul numit *Epistola de Igne Philosophorum*[3]. În acestea pot fi găsite indicații prețioase asupra naturii și însușirilor acestui *foc apos*, sau *apă înflăcărată*, învățături care vor putea fi completate cu următoarele două texte.

Autorul anonim al *Preceptelor Părintelui Abraham* spune: „Această *apă primitivă* și celestă trebuie extrasă din corpul în care se găsește, care corp, după noi, se exprimă prin șapte litere,

[1] *Le secret Livre d'Artephius*, in *Trois Traitez de la Philosophie naturelle*, Paris, Marette, 1612.

[2] Pontanus, *De Lapide Philosophico*, Francofurti, 1614.

[3] Manuscris de la Biblioteca națională, nr. 19969.

PL. VIII-IX

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Salamandra – Calcinarea *Prepararea Dizolvantului Universal*

desemnînd sămînța dintîi a tuturor făpturilor, nenumită și nedeterminată în casa lui Aries, pentru a-i naște un fiu. Aceasta e apa căreia Filozofii i-au dat atîtea nume, acesta e dizolvantul universal, viața și sănătatea a tot ce există. Filozofii spun că în această apă se scaldă Soarele și Luna, care se prefac de la sine în apă, substanța din care provin. Prin această lichefiere se spune despre Soare și Lună că mor, dar că spiritele lor sînt duse pe apele acestei mări ce le-a devenit mormînt... Deși se zice, fiul meu, că există și alte căi de a dizolva aceste corpuri, reducîndu-le la materia lor dintîi, tu ține-te de cea pe care ți-o spun, pentru că o știu din experiență și așa cum ne-au transmis-o Înaintașii."

Limojon de Saint-Didier scrie la rîndu-i: „...*Focul tainic* al Înțelepților este un foc pe care artistul îl prepară potrivit Artei, sau pe care poate cel puțin să-l dea la preparat celor ce posedă o cunoaștere desăvîrșită a chimiei. Acest foc nici nu este cald, ci e un *spirit arzător* introdus într-un subiect de aceeași natură cu Piatra; atunci cînd e atîțat domol de un foc exterior, el o *calcinează*, o dizolvă, o sublimează și *o reduce în apă uscată*, cum ne-o spune și Cosmopolitul."

De altfel, vom vedea curînd și alte figuri ce trimit fie la fabricarea, fie la calitățile acestui *foc secret închis în apă*, care e dizolvantul universal. Și, tocmai, materia care slujește la prepararea lui face obiectul celei de-a patra embleme: un bărbat prezintă imaginea *Berbecului* și ține, în mîna dreaptă, un obiect pe care din păcate nu-l mai putem identifica (pl. IX). Să fie un mineral, restul unui însemn, o unealtă sau vreo bucată de stofă? Nu mai știm. Timpul și vandalismul au trecut pe aici. Totuși, *Berbecul* a rămas, iar omul, hieroglifa principiului metalic masculin, ne arată emblema acestuia. Asta ne ajută să înțelegem cuvintele lui Pernety: „Adepții spun că își extrag *oțelul* de trebuință din pîntecul lui *Aries* și mai spun că acest *oțel* este *magnetul* lor."

Urmează *Evoluția*, care ne prezintă flamura cu trei pene, triplicitate a *Culorilor Operei*, pe care le găsim descrise în toate lucrările clasice (pl. X).

Aceste culori, în număr de trei, se succed într-o ordine invariabilă care merge de la *negru* pînă la *roșu*, trecînd prin *alb*. Dar, cum natura, potrivit vechiului adagiu *Natura non facit saltus*, nu face nimic cu bruschețe, există multe culori intermediare care

PL. X-XI

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Cele patru Elemente și cele două Naturi

Evoluția – Culorile și Regimurile Marii Opere

apar între acestea trei principale. Artistul nu le ia în seamă, pentru că ele durează puțin și numai la suprafață. Ele nu fac decît să arate continuitatea și progresia mutațiilor interne. Culorile esențiale, în schimb, țin mult mai mult decît aceste nuanțe tranzitorii și afectează în profunzime materia însăși, marcînd modificări de stare în structura sa chimică. Aici nu mai avem tente trecătoare, mai mult sau mai puțin strălucitoare, jucînd la suprafața băii, ci culori adînc impregnate *în masa solidă*, care transpar pe dinafară și le absorb pe celelalte. Am socotit că trebuia precizat acest punct important.

Fazele colorate, specifice coacerii în practica Marii Opere, au servit întotdeauna de prototip simbolic; fiecăreia i-a fost atribuită o semnificație precisă și, deseori, destul de largă, pentru a putea exprima la adăpostul ei anumite adevăruri concrete. A existat astfel, dintotdeauna, o *limbă a culorilor*, intim legată de religie, cum o amintește Portal[1], și care reapare, în Evul Mediu, în vitraliile catedralelor gotice.

Culoarea neagră i-a fost acordată lui Saturn, care a devenit astfel, în spagirie, hieroglifa *plumbului*, în astrologie, o planetă malefică, în hermetică, *dragonul negru* sau *Plumbul Filozofilor*, în magie, *Găina neagră* etc. În templele din Egipt, cînd neofitul era pe punctul de a fi supus încercărilor inițiatice, preotul se apropia de el și îi sufla la ureche această frază misterioasă: „Amintește-ți că Osiris e un zeu *negru*!" Este culoarea simbolică a Tenebrelor și a *Umbrelor cimeriene*, culoarea Satanei, căruia i se ofereau *roze negre*, și de asemenea cea a *Haosului* primitiv, unde sămînța tuturor lucrurilor e netocmită și amestecată; este *samurul* din heraldică, precum și emblema elementului *pămînt*, a *nopții* și a *morții*.

Așa cum ziua, în Cartea *Facerii*, vine după noapte, lumina îi succede întunericului. Ea are ca emblemă culoarea *albă*. O dată ce materia a ajuns în această stare, Înțelepții ne încredințează că ea s-a curățat de toată murdăria, că e foarte bine spălată și cu totul purificată. Ea se prezintă atunci ca niște granulații solide ori ca niște corpusculi strălucitori, cu sclipiri adamantine și de o albeață

[1] Frédéric Portal, *Des Couleurs Symboliques*, Paris, Treuttel et Würtz, 1857, p. 2.

orbitoare. De altfel, albul a fost asociat dintotdeauna cu puritatea, simplicitatea și inocența. Culoarea albă este cea a Inițiaților, întrucît omul care abandonează tenebrele pentru a urma lumina ajunge de la starea profană la cea de *Inițiat*, de *neprihănit*. El a trecut printr-o renaștere spirituală. „Termenul de *Alb*", spune Pierre Dujols, „a fost ales din profunde rațiuni filozofice. Culoarea albă, cum o atestă majoritatea limbilor, a desemnat întotdeauna *noblețea, candoarea, puritatea*. Potrivit celebrului *Dicționar-Manual ebraic și caldean* al lui Gesenius, *hur, heur* înseamnă *a fi alb*; *hurim, heurim* desemnează *nobilii*, cei *albi, neprihăniții*. Această transcriere din ebraică, mai mult sau mai puțin variabilă (*hur, heur, hurim, heurim*), ne conduce la cuvîntul francez *heureux*, «fericit». *Les bienheureux*, «preafericiții» sînt cei regenerați și spălați cu sîngele Mielului și care sînt întotdeauna reprezentați în robe albe. Toată lumea știe că *preafericit* nu e decît un echivalent, un sinonim pentru *Inițiat, nobil, neprihănit*. Iar *Inițiații*, e cunoscut, se îmbrăcau în *alb*. La fel se îmbrăcau și nobilii. În Egipt, Manii erau de asemenea învești mîntați în *alb*. Phtah, *Regeneratorul*, se înfășura, la rîndu-i, în alb, pentru a indica nașterea reînnoită a *Neîntinaților* sau a *Albilor*. *Catharii*, sectă din care făceau parte și *Dalbii* florentini, erau niște *Puri* (din grecescul Καθαρός). În latină, germană și engleză, cuvintele *Weiss, White* înseamnă *alb, fericit, spiritual, înțelept*. Dimpotrivă, în ebraică *schher* indică o culoare neagră tranzitorie, altfel zis *profanul în căutarea inițierii*. Osiris cel negru, care apare la începutul ritualului funerar, spune Portal, reprezintă acea stare în care sufletul trece de la *noapte* la *zi*, de la *moarte* la *viață*."

Cît despre *roșu*, simbolul focului, el marchează exaltarea, predominarea spiritului asupra materiei, suveranitatea, puterea și apostolatul. Obținută sub formă cristalină sau ca o pulbere roșie, *volatilă* și fuzibilă, piatra filozofală devine pătrunzătoare și aptă a *lecui leproșii*, altfel spus a transmuta în aur metalele de rînd, inferioare din pricina oxidabilității, imperfecte, „bolnave sau infirme".

Paracelsus, în *Cartea Imaginilor*, vorbește astfel despre culorile succesive ale Operei: „Deși există cîteva culori elementare – dat fiind că siniliul aparține mai mult pămîntului, verdele – apei, galbenul – aerului și roșul – focului – totuși culorile alb și negru

au un raport direct cu arta spagirică, în care se regăsesc și cele patru culori primitive, adică *negrul, albul, galbenul* și *roșul*. Or, *negrul este rădăcina și originea celorlalte culori*, deoarece orice materie neagră poate fi refractată, atîta timp cît e nevoie, astfel încît și celelalte culori vor apărea, pe rînd, una cîte una. Culoarea albă vine după negru, galbenul după alb și roșul după galben. Orice materie ajunsă la a patra culoare prin refracție e *tinctura* lucrurilor ce i se asemuiesc, adică cele care sînt de aceeași natură."

Pentru a da o idee despre răspîndirea pe care a avut-o simbolistica culorilor – și în special a celor trei culori principale ale Operei – să observăm că *Fecioara* este întotdeauna reprezentată în *albastru* (care corespunde *negrului*, după cum o vom arăta mai pe urmă), *Dumnezeu* în *alb*, iar *Cristos* în *roșu*. Acestea sînt și culorile drapelului național al Franței, care de altfel a fost conceput de masonul *écribouille* Louis David. *Albastrul închis sau negrul* de pe drapel reprezintă burghezimea; *albul* e rezervat poporului, țăranilor, cărora li se mai zice și *pierroți*, iar roșul *guvernoratului*, sau regalității. În Caldeea, zigguratele, care nu erau altceva decît niște turnuri cu trei etaje, și dintre care cel mai vestit fu *Turnul Babel*, sînt zugrăvite în trei culori: *negru, alb* și *stacojiu*.

Pînă aici am vorbit despre culori ca un teoretician, pentru a mă conforma doctrinei filozofice și expresiei sale tradiționale, așa cum au făcut-o și Maeștrii înainte. Poate că acum ar fi mai nimerit să scriu, în folosul Fiilor Științei, mai degrabă ca un practician decît ca un teoretician, dezvăluind astfel cele ce deosebesc aparența de realitate.

Puțini sînt Filozofii ce au îndrăznit să se avînte pe acest teren alunecos. Etteilla[1], care ne semnalează un tablou hermetic[2] aflat în posesia sa, a păstrat cîteva din înscrisurile marcate dedesubt; printre acestea citim, nu fără surpriză, acest sfat demn de a fi urmat: *Nu vă încredeți prea mult în culori.* – Ce să însemne asta? Că vechii autori și-ar fi înșelat dinadins cititorii? Și ce indicații,

[1] Cf. *Le Denier du Pauvre* sau *La Perfection des métaux*, Paris (cca 1785), p. 58.

[2] Acest tablou pare să fi fost pictat pe la jumătatea secolului al XVII-lea.

în locul culorilor pălite, ar trebui atunci să urmeze discipolii lui Hermes pentru a găsi și urma calea cea dreaptă?

Căutați, frații mei, fără să vă descurajați, căci aici, ca și în alte locuri obscure, va trebui să depuneți mari eforturi. Ați citit desigur, în mai multe din cărțile pe care le studiați, că Filozofii vorbesc limpede numai atunci cînd vor să-i facă pe profani să se îndepărteze de *Masa* lor *rotundă*. Ei descriu în mod extrem de limpede *regimurile*, cărora le atribuie culori emblematice. Or, voi trebuie să înțelegeți că aceste observații atît de bine descrise sînt de fapt false și himerice. Cărțile voastre sînt încuiate, ca și cea a Apocalipsei, cu peceți cabalistice. Aceste peceți trebuie frînte una cîte una. Sarcina e grea, o știm, dar victoria fără primejdii aduce un triumf lipsit de glorie.

Învățați, așadar, nu prin ce se distinge o culoare de alta, ci prin ce diferă un *regim* de următorul. Dar, mai întîi, ce este un *regim*? Ei bine, nu e decît maniera de *a face să vegeteze*, de a întreține și de a spori viața pe care piatra a primit-o de cînd vi s-a născut. Este deci un *modus operandi*, care nu se traduce obligatoriu printr-o succesiune de culori răzlețe. „Cel care cunoaște *Regimul*", scrie Filalet, „va primi onorurile principilor și ale mai-marilor lumii." Și tot el adaugă: „Nu vă ascund altceva decît *Regimul*." Așa încît, pentru a nu atrage asupra noastră blestemul Filozofilor, dînd pe față ceea ce ei au crezut de cuviință să lase în umbră, ne vom mulțumi să avertizăm că *Regimul pietrei*, mai bine zis coacerea sa, *conține mai multe regimuri*, prin care puteți înțelege executarea repetată a aceleiași operațiuni. Chibzuiți, folosiți analogia, și, mai ales, nu vă abateți niciodată de la simplicitatea naturală. Gîndiți-vă că trebuie să mîncați în fiecare zi pentru *a vă întreține vitalitatea*; că odihna vă e indispensabilă, deoarece ea favorizează pe de o parte digestia și asimilarea alimentelor, iar pe de altă parte înlocuirea celulelor distruse de truda zilnică. Mai mult, nu sînteți oare nevoiți să expulzați frecvent anumite produse eterogene, deșeuri și reziduuri neasimilabile?

Tot așa, piatra are nevoie de hrană pentru a-și spori forțele, iar această hrană trebuie administrată treptat, ba chiar înlocuită la un moment dat. Dați-i mai întîi lapte; un regim de cărnuri, mai substanțial, va veni după aceea. Și nu uitați, după fiecare digestie,

să separați excrementele, ca nu cumva piatra să se infecteze... Urmați așadar natura și supuneți-vă dorințelor ei cît mai fidel cu putință. Vă veți da seama în ce fel trebuie efectuată coacerea atunci cînd veți fi priceput foarte bine ce este Regimul. Veți înțelege atunci cu folos mustrarea lui Tollius[1] către sufleri, robii literei: „Lipsiți, plecați de-aici, voi care căutați cu atîta migală culorile prin oalele voastre de lut. Îmi obosiți urechile cu *corbul* vostru negru, sînteți la fel de smintiți ca acel ins din Antichitate care, deși era singur, aplauda în teatru, închipuindu-și că are veșnic în fața ochilor un spectacol nou. La fel faceți și voi, cînd, vărsînd lacrimi de bucurie, credeți că ați văzut prin retorte *columba* albă, *acvila* galbenă sau *fazanul* cîrmîziu! Haida, vă zic, lipsiți de-aici, de căutați piatra filozofală într-un principiu fix; aflați că ea nu va pătrunde corpurile metalice mai mult decît ar trece prin zid un trup omenesc...

Iată ce voiam să vă spun despre *culori*, astfel ca pe viitor să părăsiți aceste munci fără rost; și voi mai spune ceva despre miros.

Pămîntul e negru, Apa este albă; aerul, cu cît se apropie de Soare, cu atît îngălbenește mai tare; eterul e cu totul roșu. Chiar și moartea, cum se spune, e neagră, iar viața e plină de lumină; cu cît lumina e mai pură, cu atît ea se apropie de natura îngerilor, care sînt pure spirite de flăcări. Nu e așa că mirosul unui mort, duhoarea de stîrv, e neplăcută și supără nările? De aceea, pentru Filozofi putoarea grea indică fixarea; dimpotrivă, o mireasmă plăcută indică volatilitatea, fiindcă se apropie de viață și de căldură."

Revenind la fațada de la Notre-Dame, vom găsi, într-al șaselea rînd, *Filozofia*, al cărei disc poartă amprenta unei cruci. Avem aici expresia celor patru elemente și a celor două principii metalice, *Soarele* și *Luna* – aceasta din urmă fiind teșită – altfel zis sulful și mercurul, părinții pietrei, cum ne învață Hermes (pl. XI).

---

[1] J. Tollius, *Le Chemin du Ciel Chymique*, trad. din *Manuductio ad Caelum Chemicum*, Amstelodami, Janss. Waesbergios, 1688.

IV

Motivele ce ornează latura dreaptă sînt mai ingrate la citire; înnegrite și roase, ele s-au deteriorat mai ales din pricina orientării acestui portal. Bătute de vînturile din apus, șapte secole de rafale le-au sfrijit, pînă într-atît încît unele au ajuns niște siluete tulburi și flocoase.

Pe al șaptelea basorelief al acestei serii – primul din dreapta – vom putea remarca o secțiune longitudinală prin Athanor, precum și dispozitivul intern care susține oul filozofic; în mîna dreaptă, personajul ține o piatră (pl. XII).

În cercul următor vedem un grifon. Acest monstru mitologic, cu cap și piept de *vultur*, iar restul trupului de *leu*, îl inițiază pe cercetător în cunoașterea calităților contrarii care trebuie neapărat îmbinate în materia filozofală (pl. XIII). În această imagine găsim hieroglifa *primei conjuncțiuni*, care nu se efectuează decît treptat, simultan cu acele cazne lungi și plicticoase pe care filozofii le-au numit *vulturii* lor. Toată această serie de operațiuni, care în ansamblu duce la împreunarea intimă a sulfului și a mercurului, mai poartă și numele de *Sublimare*. Prin repetarea *Vulturilor* sau prin *Sublimările filozofice*, mercurul exaltat se despoaie de părțile sale grosolane și terestre, de umiditatea sa inutilă, și pune stăpînire pe o porțiune a corpului fix, pe care o dizolvă, o absoarbe și o asimilează. *A da drumul vulturului* înseamnă, potrivit expresiei hermetice, *a scoate lumina* din mormînt și *a o aduce la suprafață*, ceea ce e esența oricărei *veritabile sublimări*. Asta e ceea ce ne învață fabula lui Tezeu și a Ariadnei. Aici Tezeu este θεσ–εἵος, *lumina organizată, vădită*, ce se separă de *Ariadna, arahnida* aflată

în mijlocul pînzei, și care la rîndul ei e *bolovanul, ghiocul* gol, *coconul* sau *gogoașa fluturelui* (Psyche). „Află, frate", scrie Filalet[1], „că prepararea exactă a *vulturilor zburători* este prima treaptă a perfecțiunii, iar pentru a o cunoaște e nevoie de o minte muncitoare și dibace... Ca să ajung aici am asudat și m-am căznit mult; am petrecut chiar nenumărate nopți fără să dorm. Tu, în schimb, care de-abia te apuci de treabă, ține minte că nu vei putea izbîndi nici măcar în prima operațiune fără mult chin...

Gîndește-te, așadar, frate, la ce spun Înțelepții atunci cînd zic că-și mînă vulturii spre a sfîrteca leul; cu cît folosești mai puțini vulturi, cu atît lupta e mai aprigă și izbînda mai anevoioasă. Pentru a desăvîrși Opera, avem nevoie de nu mai puțin de *șapte vulturi*, și ar trebui chiar să putem urca pînă la *nouă*. Iar Mercurul nostru filozofic e *pasărea lui Hermes*, căreia i se mai spune *Gîscă, Lebădă*, și uneori *Fazan*."

Acestea sînt sublimările descrise de Calimah, în *Imnul din Delos* (v. 250, 255), atunci cînd spune, vorbind despre *lebede*:

...εχυχλωσαντο λὶποντες
Εβδομαχὶς περὶ Δηλον...
Ογδοον ουχ ετ αεὶσαν, ο δ εχθορεν.

„(Lebedele) se-nvîrtiră *de șapte ori* în jurul Delosului... și nici nu cîntaseră a opta oară, că se născu Apollon."

E o variantă a procesiunii ce puse Iosua să se facă *de șapte ori* în jurul Ierihonului, ale cărui ziduri s-au prăbușit înainte să-i dea a opta oară înconjur (Iosua, VI, 16).

Pentru a marca violența luptei ce are loc înainte de conjuncție, Înțelepții au simbolizat cele *două naturi* prin *Vultur* și *Leu*, de forță egală, dar diferit alcătuiți. Leul închipuie forța terestră și fixă, pe cînd vulturul e forța aeriană și volatilă. Puși față în față, cei doi luptători se atacă, se resping, se sfîșie cu vigoare, pînă cînd vulturul își pierde aripile, leul tigva, și potrivnicii se unesc într-un singur trup, de calitate mijlocie, dar de substanță omogenă: *Mercurul însuflețit.*

[1] Lenglet-Dufresnoy, *Histoire de la Philosophie Hermétique. – L'Entrée au Palais Fermé du Roy*, Paris, Coustelier, 1742, t. II, p. 35.

PL. XII-XIII

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Conjuncțiunea Sulfului și Mercurului

Athanorul și Piatra

În vremi de mult apuse, pe cînd, studiind sublima Știință, mă aplecam asupra misterului plin de grele enigme, îmi amintesc cum am remarcat un imobil în construcție, ale cărui ornamente, reflectînd preocupările mele hermetice, m-au făcut să mă opresc surprins. Deasupra intrării, doi copii, băiat și fetiță, îmbrățișați, înlătură un văl ce îi acoperă. Busturile lor ies dintr-un morman de flori, frunze și fructe. Pe coronamentul porții domină un basorelief; vedem încleștarea simbolică dintre vultur și leu, despre care vorbeam, și e ușor de remarcat că arhitectul n-a putut să plaseze decît cu mare greutate această emblemă stînjenitoare, ce-i fusese impusă de o voință intransigentă și superioară[1]...

Al nouălea subiect ne îngăduie să pătrundem și mai adînc în secretul fabricării *Dizolvantului universal*. O femeie indică, alegoric, materialele necesare pentru constuirea *vasului* hermetic; ea ridică o planșetă, ce seamănă oarecum cu o doagă de lemn, a cărei esență ne e dezvăluită de creanga de *stejar* de pe blazon. Regăsim aici *izvorul misterios*, sculptat pe contrafortul portalului, dar gestul personajului nostru arată caracterul spiritual al acestei substanțe, al acestui *foc natural*, fără de care nimic nu poate crește sau vegeta pe fața pămîntului (pl. XIV). Acesta e spiritul, răspîndit pe suprafața globului, pe care artistul iscusit și îndemînatic trebuie să îl capteze, pe măsură ce el se materializează. Să mai adăugăm că e nevoie de un corp anume care să slujească drept receptacul și de o țărînă care să îl atragă și să îi ofere un principiu susceptibil de a-l primi și de a-l „corporiza". „Corpurile de care vorbim, spun Înțelepții, au rădăcina în aer și capul în pămînt." Acesta e

[1] Acest imobil de șase etaje, construit din piatră de talie, se află în arondismentul XVII, pe bulevardul Péreire, colț cu rue de Monbel. Tot așa, la Tousson, lîngă Malesherbes (Seine-et-Oise), o casă veche, din secolul al XVIII-lea, destul de arătoasă, poartă pe fațadă inscripția următoare, gravată în caracterele epocii, fapt pentru care respectăm aranjamentul și ortografia:

De un *Sămănătoriu*
fui ridicată.
fără cîștig și ca prinos,
m-a numit FRUMOASA PIATRĂ
1762.

(Alchimia mai purta pe atunci numele de *Agricultură cerească*, iar Adepților li se spunea *Sămănători*.)

magnetul închis în pîntecul lui Aries și care trebuie înhățat la naștere, cu multă dibăcie și pricepere.

„Apa de care ne slujim", scrie autorul anonim al *Cheii Cabinetului Hermetic*, „este o apă ce cuprinde toate virtuțile cerului și pămîntului; de aceea, ea e *Dizolvantul general al întregii Naturi*; ea este cea care deschide porțile cabinetului nostru hermetic și regal; în ea sînt închiși Regele și Regina, ea este baia lor... Este Fîntîna Trevizanului, unde Regele se leapădă de manta-i de purpură pentru a-și pune un veșmînt negru... E drept că această apă se obține cu greu; de aceea Cosmopolitul ne spune, în Enigma sa, că apa lipsea de pe insulă... Numitul autor ne atrage atenția asupra ei și prin cuvintele: ea nu seamănă cu apa ce cade din cer, dar aduce cu ea. În alt loc, el ne-o descrie sub numele de *oțel* și *magnet*, căci ea e într-adevăr un magnet care atrage toate influențele cerului, Soarelui, Lunii și stelelor, pentru a le transmite pămîntului. El ne mai spune că acest *oțel* se găsește în *Aries*, care marchează începutul Primăverii, atunci cînd soarele străbate semnul *Berbecului*... Flamel ne-a zugrăvit o alegorie mulțumitoare a ei în *Figurile lui Abraham Evreul*; vedem acolo un bătrîn *stejar scorburos*[1], de sub care țîșnește un izvor, cu a cărui apă un grădinar stropește niște răsaduri de flori. Bătrînul *stejar*, care e scorburos, reprezintă *butoiul* din lemn de stejar în care trebuie bîhlită apa ce-i folosește grădinarului la stropitul florilor, și care e mai bună decît apa proaspătă... În *vas* poate fi găsit unul din marile secrete ale acestei Arte, ascuns de Filozofi, căci fără *vas* nu se pot efectua putrificarea și purificarea elementelor, după cum nu se poate face vin dacă acesta nu a fiert în butoi. Or, așa cum butoiul e făcut din lemn de stejar, tot așa vasul trebuie să fie din lemn de stejar bătrîn, încovoiat înăuntru, ca o emisferă, și cu marginile foarte groase și pătrățoase; dacă nu e cu putință, atunci să fie acoperit cu o putină, sau ceva asemănător. Mai toți Filozofii au vorbit despre acest *vas* absolut trebuincios pentru zisa operațiune. Filalet îl descrie în fabula șarpelui Piton, pe care Cadmos îl străpunse dintr-o parte în alta, țintuindu-l de un stejar. În cartea celor *Douăsprezece Chei*[2] există o imagine ce reprezintă

[1] *Vide supra*, p. 60.

[2] Cf. *Les Douze Clefs de Philosophie*, de Fratele Basile Valentin, Paris, Moët, 1659, cheia a 12-a.

chiar această operațiune împreună cu *vasul* în care se face ea, din care vas iese o pîclă de fum, indicîndu-se astfel fermentarea și fierberea acelei ape; iar zisul fum se sfîrșește la o fereastră, prin care se vede cerul, pe care s-au zugrăvit Soarele și Luna, care arată *originea acestei ape* și virtuțile cuprinse în ea. Acesta e *oțetul mercurial* ce coboară din cer pe pămînt și urcă apoi de la pămînt la cer."

Am reprodus acest text deoarece poate fi util, cu condiția să știm să-l citim cu prudență și să-l înțelegem cu înțelepciune. Aici se cuvine să repetăm maxima atît de dragă Adepților: spiritul însuflețește, pe cînd litera ucide.

Iată-ne acum în fața unui simbol extrem de complex: *Leul*. Complex deoarece, în fața goliciunii de astăzi a pietrei, nu ne mai putem mulțumi cu o singură explicație. Înțelepții i-au atribuit leului felurite însușiri, fie pentru a exprima aspectul substanțelor cu care lucrau, fie pentru a desemna o calitate deosebită și preponderentă a lor. În emblema Grifonului (cel de-al optulea motiv), am văzut că Leul, regele vietăților pămîntești, reprezenta partea fixă, bazică a unui compus, fixitate care, atunci cînd intră în contact cu volatilitatea adversă, își pierde ce avea mai bun și anume ceea ce-i caracteriza forma, adică, în limbaj hieroglific, capul. De astă dată însă, vom studia doar animalul, a cărui culoare originară ne e necunoscută. *Leul* e îndeobște *semnul aurului*, atît al celui alchimic, cît și al celui natural; el traduce astfel proprietățile fizico-chimice ale acestor corpuri. Dar textele numesc la fel și materia ce receptează *Spiritul universal* și *focul secret* din elaborarea dizolvantului. În ambele cazuri e vorba de interpretarea forței, a incoruptibilității, a perfecțiunii, așa cum o indică de altfel ostașul cu spada ridicată, cavalerul în cămașă de zale ce-l prezintă pe regele bestiarului alchimic (pl. XV).

Întîiul agent magnetic ce slujește la prepararea dizolvantului – cel căruia unii i-au spus *Alkaest* – e numit *Leul verde*, nu atît din pricina culorii verzi, cît mai ales fiindcă nu a căpătat încă atributele minerale ce disting, din punct de vedere chimic, starea adultă de cea de la născare. E încă un fruct *verde* și *acru*, deosebit de poama *roșie* și *coaptă* de mai tîrziu. Este o tinerețe metalică, ce încă n-a cunoscut Evoluția, dar care conține germenele latent al adevăratei energii ce urmează să se dezvolte. El este ca

PL. XIV-XV

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Corpul Fix

Materialele necesare fabricării Dizolvantului

arsenicul și plumbul față de argint și aur. Este, în același timp, nedesăvîrșirea prezentă din care va ieși cea mai mare desăvîrșire viitoare; e sămînța embrionului, e embrionul pietrei, e piatra Elixirului nostru. Unii Adepți, printre care și Basile Valentin, l-au numit *Vitriol verde*, pentru a-i arăta natura fierbinte, arzătoare și salină; alții i-au spus *Smaraldul Filozofilor*, *Roua de mai*, *Iarba saturniană*, *Piatra vegetală* etc. „Spre înșelarea smintiților, apa noastră poartă numele frunzelor tuturor pomilor, ca și ale pomilor înșiși, precum și numele a tot ce e verde", spune Magistrul Arnaud de Villeneuve.

Cît despre *Leul roșu*, el nu e, potrivit Filozofilor, decît aceeași materie, *Leul verde*, adusă prin anumite procedee în starea specială ce caracterizează aurul hermetic și care a fost numită *Leul roșu*. Asta l-a făcut pe Basile Valentin să dea sfatul următor: „Dizolvă și hrănește-ți Leul cu sîngele Leului verde, căci sîngele fix al Leului roșu e făcut din sîngele volatil al celui verde, fiind amîndoi croiți aidoma."

Din toate aceste interpretări, care e cea mai autentică? E o întrebare căreia recunoaștem că nu-i putem da un răspuns. Acest leu simbolic era, fără îndoială, pictat sau aurit. Niscai urme de cinabru, de malachit sau de metal ne-ar scoate pe dată din încurcătură. Dar n-a mai rămas nimic, doar calcarul mîncat, aspru și cenușiu. Leul de piatră își păstrează taina!

Extragerea Sulfului stacojiu și incombustibil e închipuită printr-o arătare ce ține deopotrivă de cocoș și de vulpe. Basile Valentin, în a treia din cele *Douăsprezece Chei*, s-a slujit de același simbol. „Iată", spune acest Adept, „minunata mantie cu Sarea Aștrilor, ce vine după sulful ceresc, cel păstrat cu grijă ca să nu se strice, și îl face să zboare ca o pasăre, cît va fi nevoie, după care cocoșul va mînca vulpea și se va îneca și înăbuși în apă, ca mai apoi, adus la viață prin foc, să fie devorat la rîndu-i de vulpe" (pl. XVI).

După cocoșul-vulpe vine *Taurul* (pl. XVII).

Luat ca un semn din zodiac, el e luna a doua a operațiunilor premergătoare primei opere, ca și întîiul regim al focului elementar din cea de-a doua. Ca emblemă din practică, dat fiind că taurul și boul sînt consacrați Soarelui, așa cum vaca e consacrată Lunii, el figurează Sulful, principiul masculin, întrucît

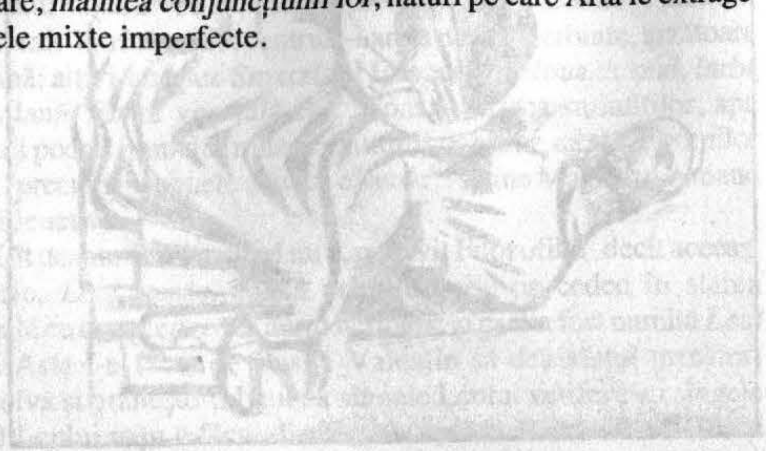
PL. XVI-XVII

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Împerecherea dintre Fix și Volatil

Sulful Filozofic

Soarele e numit în mod metaforic, de către Hermes, Tatăl pietrei. Taurul și vaca, Soarele și Luna, sulful și mercurul sînt așadar hieroglife cu sens identic și desemnează naturile primitive contrare, *înaintea conjuncțiunii lor*, naturi pe care Arta le extrage din cele mixte imperfecte.



V

Ne vom ocupa acum de zece din cele douăsprezece medalioane ce ornează rîndul de jos al brîului temeliei; două din acestea sînt prea mutilate pentru a le mai putea restabili sensul. Vom trece așadar cu regret peste resturile amorfe ale celui de-al cincilea medalion din partea stîngă și ale celui de-al unsprezecelea din dreapta.

Pe contrafortul ce separă pridvorul central de portalul de nord, primul motiv ne prezintă un călăreț căzut din șa și agățat de coama calului său în galop (pl. XVIII). Această alegorie ne trimite la extragerea părților fixe, centrale și pure, de către cele volatile sau eterate, în timpul *Disoluției* filozofice. E ceea ce se numește rectificarea spiritului obținut și *cohobarea* acestui spirit pe materia brută. Bidiviul, simbolul repeziciunii și al ușurinței, indică substanța spirituală; călărețul e ponderabilitatea corpului metalic grosier. La fiecare cohobare, calul își zvîrle călărețul, volatilul părăsește fixul; dar husarul își reia de îndată drepturile, pînă cînd dobitocul istovit, învins și supus primește să poarte această povară încăpățînată de care nu poate scăpa. Absorbirea fixului de către volatil are loc încet și cu mare greutate. Pentru a izbîndi, e nevoie de multă răbdare și stăruință și, în mod repetat, trebuie turnată apă peste pămînt, așa cum trebuie turnat spirit peste corp. Doar prin această tehnică – lungă și plicticoasă, e drept – poate fi extrasă *sarea* ocultă din *Leul roșu*, cu sprijinul *spiritului* din *Leul verde*. Armăsarul de la Notre-Dame este *Pegasul* înaripat din fabule (de la rădăcina πηγή, „izvor"). Aidoma acestuia, și el dă de pămînt cu cei ce-l încalecă, fie ei Perseu sau Bellerofon. El e cel care,

zburînd prin ceruri, îl duce pe *Perseu* la *Hesperide* și tot el face să țîșnească, cu o lovitură de copită, *izvorul Hippocrene*, de pe muntele Helicon, care izvor se spune că a fost descoperit de *Cadmos*.

În al doilea medalion, Inițiatorul ne arată cu o mînă o *oglindă*, iar cu cealaltă înalță cornul Amalteei; lîngă el se vede *Arborele Vieții* (pl. XIX). Oglinda simbolizează începutul lucrării, Arborele Vieții îi marchează sfîrșitul, iar cornul abundenței rezultatul.

În alchimie, materia primă, cea pe care artistul o alege pentru a-și începe Opera, e denumită *Oglinda Artei*. „Printre Filozofi", spune Moras de Respour[1], „ea e numită în mod obișnuit *Oglinda Artei*, deoarece prin ea mai ales se descoperă compoziția metalelor din măruntaiele pămîntului... Așa încît se spune că singură natura ne instruiește." Este și ceea ce ne învață Cosmopolitul[2], atunci cînd spune, vorbind despre Sulf: „În regatul său se află o *oglindă* în care se răsfrînge lumea întreagă. Cine privește în această *oglindă* poate vedea și învăța cele trei părți ale Sapienței universale, devenind astfel foarte învățat în aceste trei regnuri, așa cum au fost Aristotel, Avicenna și mulți alții, care, precum predecesorii lor, au văzut în această *oglindă* facerea lumii." La fel scrie și Basile Valentin, în al său *Testamentum*: „Trupul întreg al *Vitriolului* nu trebuie socotit altceva decît o *Oglindă a Științei filozofice*... Este o Oglindă în care apare și strălucе Mercurul nostru, Soarele nostru și Luna, lucru prin care i se poate dovedi într-o clipită necredinciosului Toma orbirea deplinei sale neștiințe." Pernety, într-al său *Dicționar Mito-Hermetic*, nu pomenește acest termen, fie necunoscîndu-l, fie pentru că l-a omis cu bună știință. Această entitate, atît de banală și demnă de dispreț, devine mai pe urmă *Arborele Vieții*, Elixir sau Piatră filozofală, încoronare a naturii prin mijlocirea strădaniilor omenești, neîntinat și neprețuit giuvaer alchimic. Sinteză metalică absolută, ea îi asigură fericitului stăpînitor al acestei comori întreitul dar al științei, al bogăției și al sănătății. Ea este cornul abundenței, izvorul nesecat al fericirilor materiale ale lumii noastre pămîntești.

[1] Moras de Respour, *Rares Expériences sur l'Esprit minéral*, Paris, Langlois et Barbin, 1668.

[2] *Nouvelle Lumière chymique. Traité du Soufre*, Paris, d'Houry, 1649, p. 78.

PL. XVIII-XIX

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Originea și rezultatul Pietrei

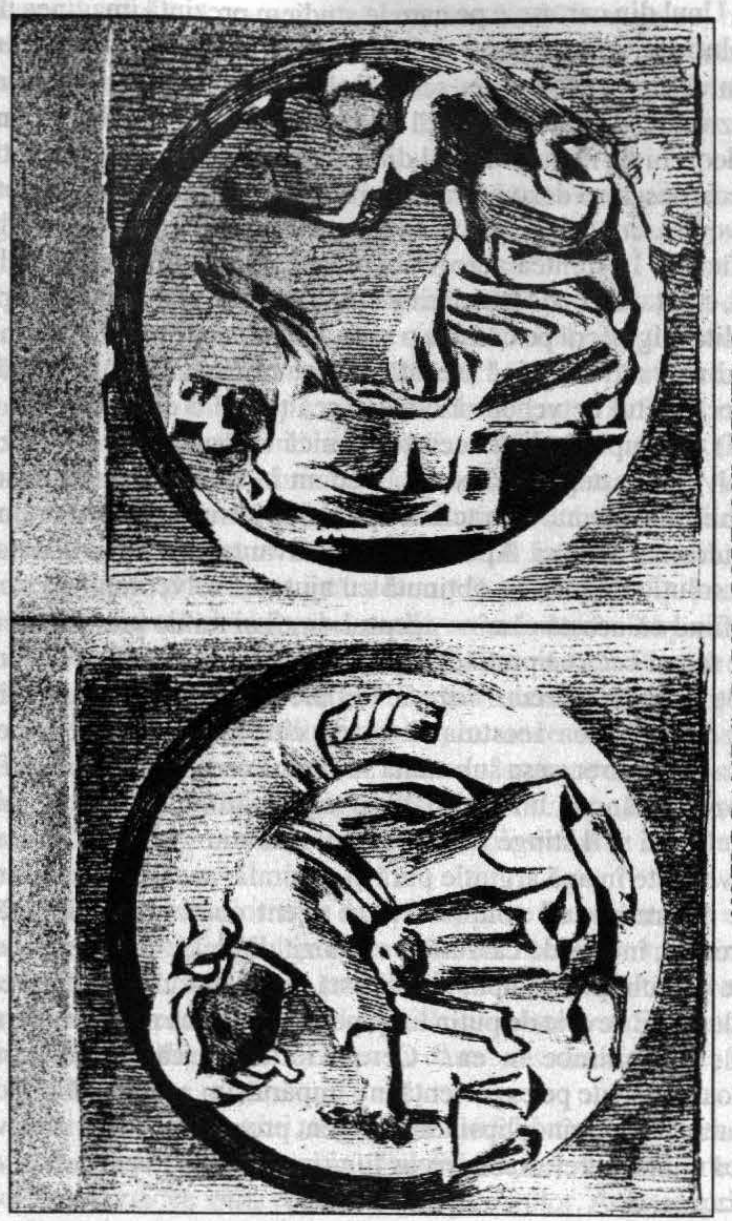
Cohobarea

Să mai amintim că oglinda este *atributul Adevărului, al Prudenței și al Științei* la toți poeții și mitografii greci.

Iată acum și alegoria *greutății naturale*: alchimistul înlătură vălul ce învăluia balanța (pl. XX).

Filozofii au evitat să spună prea multe despre secretul cantităților. Basile Valentin s-a mulțumit să spună că trebuie „să combinăm o lebădă albă cu omul dublu aprins", ceea ce ar corespunde acelui *Sigillum Sapientum* al lui Huginus à Barma, unde un talger al cumpenei ținute de artist îl trage pe celălalt potrivit unui raport aparent de doi la unu. Cosmopolitul, într-al său *Tratat despre Sare*, este și mai vag: „Greutatea apei", spune el, „trebuie să fie multiplă, iar cea a pământului foliat, alb sau roșu, va fi de o unitate." Autorul *Aforismelor basiliene*, sau *Canoanele Hermetice ale Duhului și ale Sufletului*[1], scrie la canonul XVI: „Ne începem opera hermetică prin conjuncțiunea celor trei principii preparate urmînd o anume proporție ce ține de greutatea corpului, din care cam jumătate trebuie să egaleze duhul și sufletul luate împreună." Dacă Ramón Llull și Filalet au vorbit despre aceasta, cei mai mulți au preferat să păstreze tăcerea; unii au pretins că natura singură repartizează cantitățile, urmînd o armonie misterioasă pe care Arta nu o cunoaște. Cercetînd, vedem că aceste contradicții nu stau în picioare. Într-adevăr, știm că mercurul filozofic rezultă din absorbirea unei anumite părți de sulf de către o cantitate determinată de mercur; de aceea, în cazul în care operăm potrivit vechii metode, este indispensabil să cunoaștem cu exactitate proporțiile reciproce ale componentelor. Nu mai e nevoie să spunem că aceste proporții sînt învelite în similitudini și acoperite de obscuritate, chiar și la autorii cei mai sinceri. Trebuie totuși să remarcăm, pe de altă parte, că sulful metalic poate fi înlocuit prin aur vulgar; în acest caz, dat fiind că surplusul de dizolvant poate oricînd să fie separat prin distilare, cantitatea va fi dedusă apreciind consistența. Cum se vede, balanța consituie un indiciu prețios în determinarea căii celei vechi, din care se pare că aurul trebuie exclus. Vorbim aici despre aurul vulgar, ce n-a trecut nici prin *exaltațiune*, nici prin *transfuziune*,

[1] Tipărite la urma unor *Oeuvres tant Médicinales que Chymiques* ale părintelui de Castaigne, Paris, de la Nove, 1681.



PL. XX-XXI

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Aflarea Greutăților — *Regina calcă în picioare Mercurul*, Servus Fugitivus

operațiuni care, modificîndu-i proprietățile și caracteristicile fizice, îl fac bun pentru lucrare.

Unul din cartușele pe care le studiem prezintă imaginea unei disoluțiuni aparte și rar folosite. Este vorba de disoluțiunea argintului viu de rînd, în scopul obținerii *mercurului comun* al Filozofilor, pe care aceștia îl numesc mercurul „nostru", pentru a-l deosebi de metalul lichid din care provine. Deși putem întîlni deseori descrieri destul de amănunțite ale acestei operațiuni, totuși nu vom ascunde faptul că ea ne pare hazardată, dacă nu chiar artificială. În mintea autorilor care au propus asta, mercurul de rînd, curățat de toate murdăriile și exaltat cum se cuvine, ar căpăta o calitate igniferă pe care nu o avea, putînd astfel deveni la rîndul său dizolvant. O regină așezată pe tron răstoarnă cu o lovitură de picior valetul ce venea să o slujească ținînd o cupă în mînă (pl. XXI). Presupunînd că această tehnică ar putea să ne furnizeze dizolvantul așteptat, trebuie să vedem în ea doar o modificare a vechii căi, iar nu o practică specială, întrucît agentul rămîne întotdeauna același. Apoi, nu știu ce avantaj am putea căpăta de la o soluție de mercur obținută cu ajutorul solventului filozofic, dat fiind că acesta rămîne agentul dintîi și tainic prin excelență. Este totuși ceea ce pretinde Sabine Stuart de Chevalier[1]: „Pentru a obține acest *mercur filozofic* trebuie dizolvat mercurul de rînd fără ca greutatea acestuia să scadă cîtuși de puțin, deoarece e necesar ca întreaga sa substanță să fie convertită în apă filozofică. Filozofii cunosc un foc natural care pătrunde pînă în inima mercurului și îl stinge pe dinăuntru; mai știu și un dizolvant ce-l convertește în apă argintie pură și naturală; aceasta nu conține și nici nu trebuie să conțină vreun agent coroziv. De îndată ce mercurul, învins de căldură, e slobozit din legăturile ce-l țineau, el se preschimbă în apă, iar această apă e lucrul cel mai prețios din lume. E nevoie de puțin timp pentru a face ca mercurul de rînd să se preschimbe în ea." Cerem iertare dacă, avînd motive serioase, bazate pe experiență, nu împărtășim această părere cum că mercurul de rînd, lipsit de un agent propriu, ar putea să devină o *apă* utilă Operei. Acel *servus fugitivus* de care avem nevoie este

[1] Sabine Stuart de Chevalier, *Discours philosophique sur les Trois Principes*, sau *La Clef du Sanctuaire philosophique*, Paris, Quillau, 1781.

o *apă minerală* și metalică, *solidă*, casantă, ce are aspectul unei *pietre* și se lichefiază cu mare ușurință. *Alkaest*, sau *Dizolvantul universal*, e tocmai această *apă coagulată* sub forma unei mase pietroase. Dacă-i vom citi pe Filozofi amintindu-ne, cum ne previne Filalet, că aceștia nu fac deseori decît să ne promită marea cu sarea, cu atît mai mult scrierile lui Stuart de Chevalier ni se vor părea nesărate.

Sub arcul medalionului următor, un bătrîn înțepenit de frig și gîrbovit se sprijină, frînt și istovit, de un bloc de piatră; mîna stîngă îi e învelită într-un soi de manșon (pl. XXII).

E ușor să recunoaștem aici prima fază a celei de-a doua Opere, cînd hermeticul *Rebis*, întemnițat în centrul Athanorului, e schingiuit prin smulgerea mădularelor și tinde să se descompună. Așa începe *focul roții*, viu și lin, simbolizat prin frig și iarnă, perioadă embrionară cînd semințele, tupilate în sînul țărînei filozofale, sînt supuse fermentației sub influența umidității. Apare acum *regatul lui Saturn*, emblema disoluțiunii radicale, a descompunerii și a culorii negre. Basile Valentin îl face să spună: „Sînt bătrîn, vlăguit și bolnav; iată de ce mă aflu închis în această groapă... Focul mă chinuiește cumplit, iar moartea îmi rupe carnea și oasele." Un oarecare Demetrius, călător citat de Plutarh – se vede că grecii ne întrec pe toți chiar și în fanfaronadă – povestește cu seriozitate că, într-una din insulele pe care le-a vizitat în largul coastelor Angliei, e întemnițat Saturn, îngropat într-un somn adînc. Temnicerul său ar fi gigantul Briareu (Egeon). Iată așadar cum au scris Istoria unii autori celebri, folosindu-se de fabulele hermetice!

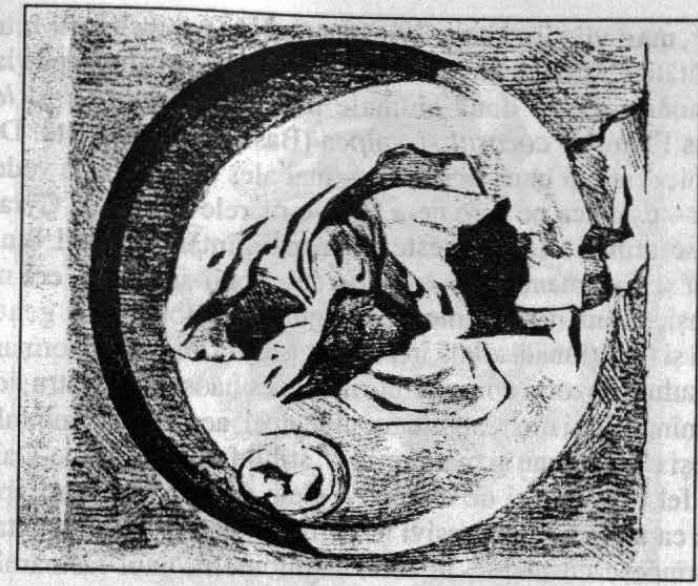
Al șaselea medalion nu e decît o repetare fragmentară a celui de-al doilea. Regăsim Adeptul, care, cu mînile împreunate într-o postură de rugăciune, pare a proslăvi Natura, închipuită ca bustul unei femei reflectat într-o *oglindă*. Recunoaștem aici hieroglifa *subiectului Înțelepților*, oglindă în care „natura se dă pe față" (pl. XXIII).

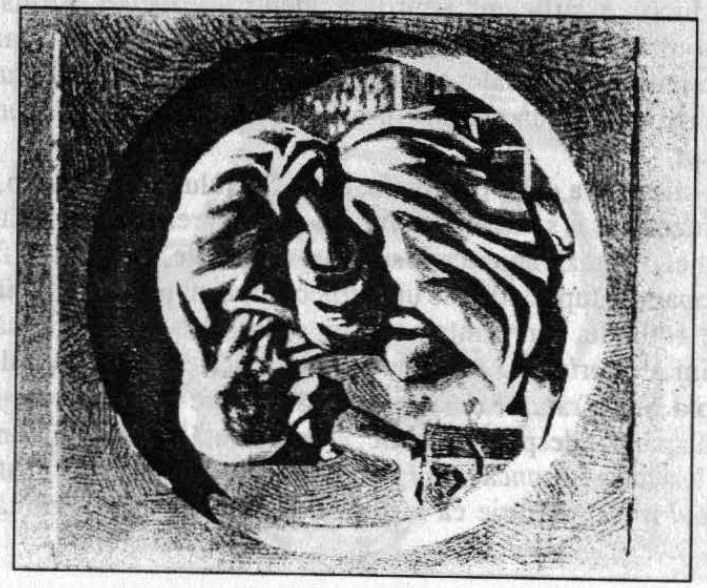
În dreapta pridvorului, al șaptelea medalion ne arată un bătrîn ce se pregătește să treacă pragul *Palatului tainic*. Tocmai a smuls vălul ce-i ascundea intrarea de privirile profanilor. Acesta e primul pas făcut în practică, găsirea agentului capabil să opereze reducțiunea corpului fix, să îl *reîncruzească*, cum se mai spune,

într-o formă analogă celei a primei sale substanțe (pl. XXIV). La această operațiune fac aluzie alchimiștii atunci cînd vorbesc de *reînsufleţirea corporificărilor*, adică de a da viață metalelor moarte. Este, cum spunea Filalet, *Intrarea în Palatul închis al Regelui*, e prima poartă a lui Ripley sau a lui Basile Valentin, cea pe care trebuie să știm s-o deschidem. Bătrînul nu este altcineva decît *Mercurul* nostru, agentul ascuns a cărui natură ne-a fost deja destăinuită de cîteva basoreliefuri, dimpreună cu modul său de acțiune, materialele și timpul de preparare. Cît despre *Palat*, el reprezintă aurul viu, cel filozofic, sau josnic, cel disprețuit de ignoranți, vîrît sub zdrențele ce îl ascund privirilor, deși poate fi de mare folos celui care îi cunoaște valoarea. Trebuie să vedem în această imagine o variantă a alegoriei *Leului verde* și a *celui roșu*, a dizolvantului și a corpului ce urmează a fi dizolvat. Într-adevăr, acest bătrîn, identificat de texte cu Saturn – care, se spune, *își devora copiii* – era odinioară pictat în *verde*, pe cînd interiorul vizibil al Palatului prezenta o culoare *purpurie*. Vom dezvălui mai departe la ce sursă ne putem referi pentru a restabili, grație culorilor dintîi, înțelesul tuturor acestor figuri. Merită reținut și faptul că hieroglifa lui Saturn, luat ca dizolvant, e foarte veche. Pe un sarcofag de la Luvru, ce conținea mumia unui preot hierogramat de la Teba, numit Poeris, se poate remarca pe partea stîngă zeul Sôu, care susține cerul grație sprijinului zeului Chnufis (sufletul universal), pe cînd la picioarele lor zace zeul Ser (Saturn), a cărui piele e de *culoare verde*.

Cercul următor ne îngăduie să asistăm la întîlnirea bătrînului cu regele încoronat, a dizolvantului cu substanța, a principiului volatil cu sarea metalică fixă, incombustibilă și pură. Alegoria se apropie mult de textul parabolic al lui Bernard Trévisan, unde „preotul bătrîn și de mulți ani" se arată atît de bine instruit în proprietățile fîntînii oculte, cunoscînd și cum acționează ea asupra „regelui acestui ținut" pe care îl drăgostește, îl atrage și îl înghite. Pe această cale, o dată cu însufleţirea mercurului, aurul (sau regele) e dizolvat încetul cu încetul, cu blîndețe; nu tot așa se întîmplă în cealaltă metodă, unde, spre deosebire de amalgamul obișnuit, mercurul hermetic pare să atace metalul cu o vigoare specifică, ce seamănă mult cu efervescențele din chimie. Vorbind despre asta, Înțelepții au spus că în Conjuncțiune izbucnesc furtuni

PL. XXII-XXIII





NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Subiectul Înțeleptilor

Regimul lui Saturn

grozave, mari vijelii, și că talazurile mării lor par încleștate într-o „acră bătălie". Unii au închipuit această reacție prin lupta pe viață și pe moarte dintre două animale potrivnice: *vulturul și leul* (Nicolas Flamel); *cocoșul și vulpea* (Basile Valentin) etc. Dar, după noi, cea mai bună descriere – mai ales din punct de vedere inițiatic – este cea pe care ne-a lăsat-o marele filozof de Cyrano Bergerac atunci cînd povestește înspăimîntătorul duel dintre *Remoră* și *Salamandră*, ce avu loc sub ochii săi. Alții, cei mai numeroși, și-au luat elementele figurilor folosite din geneza primară și tradițională aflată în Facere; aceștia au descris formarea compusului filozofal comparînd-o cu cea a haosului terestru, ieșit din frămîntările și din reacțiile focului, apei, aerului și pămîntului.

Deși e mai uman și mai familiar, stilul folosit la Notre-Dame este la fel de nobil și de expresiv. Cele două naturi sînt reprezentate ca niște copii agresivi și zurbagii, care, sărind la bătaie, se îmbrîncesc cu năduf. În toiul înghiontelii, unul răstoarnă o vază, iar celălalt scapă o piatră (pl. XXV). Nu se poate descrie cu mai multă claritate și simplitate efectul *apei pontice* asupra masei materiei, și acest medalion îi face mare cinste meșterului care l-a născocit.

Apare limpede că ideea centrală a acestei serii tematice cu care încheiem descrierea figurilor de pe pridvorul cel mare era de a regrupa cîteva puncte variabile din practica obținerii Soluției. Acest lucru e suficient pentru a identifica metoda urmată. Disoluțiunea aurului alchimic grație Dizolvantului Alkaest caracterizează prima cale; cea a aurului de rînd grație *mercurului nostru* indică a doua cale. Prin aceasta se realizează *mercurul însuflețit.*

În sfîrșit, o a doua dizolvare, cea a Sulfului, roșu sau alb, în apa filozofică, e subiectul celui de-al doisprezecelea și ultim basorelief. Un războinic scapă spada și se oprește, surprins, în fața unui copac de după care iese un *berbec*; copacul poartă trei uriașe poame rotunde, iar printre crengi apare silueta unei păsări. Regăsim aici *arborele solar* pe care îl descrie Cosmopolitul în Parabola din *Tratatul despre Natură*, arbore din care trebuie extrasă apa. Cît despre războinic, el reprezintă artistul ce tocmai a sfîrșit această *muncă a lui Hercule* care e preparatul nostru. *Berbecul* îi stă mărturie că a știut să aleagă vremea potrivită și

PL. XXIV-XXV

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL CENTRAL

Dizolvarea – Lupta dintre cele două Naturi

Intrarea Sanctuarului

substanța necesară; pasărea indică natura volatilă a acestui compus „mai mult celest decît terestru". De-acum nu-i mai rămîne decît să-l imite pe Saturn, care, spune Cosmopolitul, „scoase zece părți din această apă, după care, lacom, luă pe dată fructul arborelui solar și îl puse în apă... Apa aceasta este *Apa vie*, mult trebuincioasă roadelor pomului, care pe urmă nu mai are nevoie de răsaduri sau altoieli, întrucît ea va putea, prin simpla sa mireasmă, să-i facă și pe ceilalți șase arbori aidoma ei." Pe deasupra, această imagine este o replică a faimoasei expediții a Argonauților; îl vedem pe Iason alături de berbecul cu lîna de aur și de arborele cu poame prețioase din Grădina Hesperidelor.

Am mai avut ocazia, în cursul acestui studiu, să deplîngem distrugerile cauzate de iconoclaștii nerozi, precum și dispariția totală a stratului policrom ce învelea odinioară catedrala noastră. N-a rămas nici un document scris care să-l ajute pe cercetător să repare, măcar în parte, stigmatele veacurilor. Totuși, nu e nevoie să scormonim prin vechile manuscrise, și nici să frunzărim în van stampele acelor vremuri: Notre-Dame păstrează și acum culorile originale ale figurilor din pridvorul cel mare.

Guillaume de Paris, pe care ar trebui să-l binecuvîntăm pentru agerimea sa, a prevăzut cum vitregia timpului îi va ciunti lucrarea. Ca un meșter înțelept, el puse ca motivele medalioanelor să fie reproduse cu migală pe vitraliile rozetei centrale. Sticla completează astfel piatra și, datorită acestei materii fragile, esoterismul își recucerește puritatea dintîi.

Vom găsi aici lămurirea punctelor obscure ale statuarului. Astfel, vitraliul alegoriei *Cohobării* (primul medalion) ne arată nu un vulgar călăreț, ci un prinț încoronat cu aur, cu haină albă și cioareci roșii; din cei doi copii încăierați, unul e verde, iar celălalt gri-violet; regina ce calcă pe Mercur poartă o coroană albă, straie verzi și o mantie purpurie. Vom descoperi cu mirare și cîteva din imaginile ce au dispărut de pe fațadă, cum e meșteșugarul așezat la o masă roșie și care scoate dintr-un sac niște galbeni mari de aur; femeia cu corsaj verde și surtuc stacojiu ce se piaptănă în fața oglinzii; sau Gemenii, din zodiacul de jos, din care unul e de rubin, iar celălalt de smaragd etc.

Ce adînc subiect de meditație ne oferă această ancestrală Idee hermetică, în armonia și unitatea ei! Împietrită pe fațadă,

vitrificată în uriașul găvan al rozetei, ea trece de la mutenie la revelație, de la sobrietate la entuziasm, de la inerție la expresia însuflețită. Aspră, neșlefuită și rece sub lumina crudă de afară, ea țîșnește din cristal în snopuri colorate și pătrunde în navă, vibrînd, fierbinte, străvezie și curată ca însuși Adevărul.

Iar sufletul nu poate scăpa de o anumită tulburare în fața acestei antiteze, încă și mai paradoxală: flacăra alchimicei cugetări luminînd în capișteа gîndirii creștine!

VI

Să părăsim pridvorul cel mare și să ne apropiem de portalul dinspre nord, zis al Fecioarei.

Priviți sarcofagul, scos dintr-un episod al vieții lui Cristos, aflat în centrul timpanului, pe cornișa din mijloc; veți vedea pe el șapte cercuri: sînt simbolurile celor șapte metale planetare (pl. XXVI):

E aur Soarele, argintul viu – Mercur;
Plumb e Saturn, iar Venus pentru bronz dă seamă;
Luna-i de-argint și Jupiter de-aramă,
Iar Marte-aici închipuie fierul cel dur[1].

Cercul central e împodobit într-un mod aparte, pe cînd celelalte șase se repetă două cîte două, ceea ce nu se întîmplă niciodată în motivele pur decorative ale artei ogivale. Mai mult, această simetrie merge de la centru spre extremități, cum ne învață și Cosmopolitul. „Privește cerul și sferele planetelor", spune acest autor[2], „și vei vedea că Saturn este cel mai înalt, după care vine Jupiter, apoi Marte, Soarele, Venus, Mercur și în sfîrșit Luna. Gîndește-te acum la faptul că virtuțile planetelor nu urcă, ci coboară; chiar și experiența ne învață că Marte se convertește cu ușurință în Venus, iar nu Venus în Marte, fiind ea mai coborîtă cu o sferă. Tot așa, Jupiterul se transmută ușor

[1] *La Cabale Intellective*. Ms. de la bibliot. Arsenalului, S. și A. 72, p. 15.

[2] *Nouvelle Lumière chymique. Traité du Mercure*, Paris, Jean d'Houry, 1649, cap. IX, p. 41.

PL. XXVI

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL FECIOAREI
Metalele planetare

în Mercur, deoarece Jupiter e mai sus decît Mercur; cel dintîi e al doilea de pe firmament, celălalt e al doilea urcînd de la Pămînt; Saturn e cel mai de sus, iar Luna e cea mai joasă; Soarele se amestecă cu toți, dar nu se îmbunătățește niciodată cînd e cu cei mai prejos de sine. Vei vedea însă că e o mare potrivire între Saturn și Lună, la mijlocul cărora se află Soarele, ca și între Mercur și Jupiter, între Marte și Venus, care au cu toții Soarele între ei."

Concordanța mutațiilor planetelor metalice între ele este așadar indicată, pe portalul de la Notre-Dame, în modul cel mai formal cu putință. Motivul central simbolizează Soarele; rozetele de la extremități indică Saturn și Luna; vin apoi Jupiter și, respectiv, Mercur; în sfîrșit, Marte și Venus, de o parte și de alta a Soarelui.

Dar putem merge și mai departe. Dacă privim acea linie stranie ce pare să lege între ele circumferințele rozelor, vom vedea că ea e alcătuită dintr-o succesiune de patru cruci și trei cîrje episcopale, dintre care una are o spiră simplă, iar celelalte două o volută dublă. Să remarcăm, în treacăt, că dacă și aici ar fi vorba de dorința de a adăuga un ornament, era obligatoriu să se fi aplicat șase sau opt motive, tot pentru a păstra o simetrie perfectă; dar nu găsim nici urmă de asta, iar dovada definitivă că se căuta un sens simbolic constă în faptul că un spațiu, cel din stînga, a rămas liber.

Ca și în notația spagirică, cele patru cruci reprezintă metalele imperfecte; cîrjele cu spirală dublă sînt cele două metale perfecte, iar cîrja simplă e mercurul, semimetal cu perfecțiunea înjumătățită.

Dacă, părăsind timpanul, ne vom coborî privirile spre partea stîngă a temeliei, împărțită în cinci firide, vom remarca, sub boltele arcaturilor, o serie de figurine ciudate.

Iată, mergînd din exterior spre stîlpul de arcadă, *cîinele* și cele două *columbe* (pl. XXVII), a căror descriere o regăsim în însuflețirea mercurului exaltat; apoi *dulăul din Corasan* despre care vorbesc Artephius și Filalet, pe care trebuie să știm să-l scoatem din compost sub formă de praf negru, și după aceea *Columbele Dianei*, o altă enigmă ce poate duce la deznădejde, dar

PL. XXVII

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL FECIOAREI

Cîinele și Columbele

sub care se ascund spiritualizarea și sublimarea mercurului filozofal. *Mielul*, emblemă a edulcorării principiului arsenical al Materiei; *omul răsucit*, care traduce cel mai bine apoftegma alchimică *solve et coagula*, din care învățăm să realizăm conversiunea elementară prin volatilizarea fixului și fixarea volatilului (pl. XVIII):

Dacă știi fixul a dizolva,
Făcînd să zboare ce-i dizolvat,
Iar zburătoarele în pulbere a le fixa,
Atunci poți spune că ai cîștigat.

În această parte a porticului se găsea odinioară sculptată hieroglifa cea mare a practicii noastre: *Corbul*.

Figură principală a blazonului hermetic, corbul de la Notre-Dame a exercitat dintotdeauna o vie atracție asupra gloatei suflerilor; asta din pricină că o legendă străveche îl desemna ca fiind unicul reper al unei preasfinte ascunzători. Se povestește astfel că Guillaume de Paris, care, spune Victor Hugo, „a fost fără îndoială damnat pentru a fi agățat un atît de drăcesc frontispiciu la sfîntul poem cîntat pe vecie de restul edificiului", ar fi ascuns piatra filozofală într-unul din pilaștrii uriașei nave. Iar punctul exact al acestei tainițe se afla determinat cu precizie de unghiul vizual al corbului...

Astfel, potrivit legendei, pasărea simbolică își ațintea odinioară privirile, din afară, spre locul neștiut al pilastrului secret unde ar fi pecetluită comoara.

Pe fața externă a pilaștrilor fără impostă ce sprijină lintoul și partea de jos a boltei sînt reprezentate semnele zodiacului. Pornind de jos în sus, găsim mai întîi *Aries*, apoi *Taurus* și, deasupra, *Gemini*. Sînt lunile de primăvară ce indică începutul lucrării și timpul propice operațiunilor.

Ni se va obiecta, fără îndoială, că zodiacul poate să nu aibă o semnificație ocultă și să reprezinte pur și simplu seria constelațiilor. E foarte posibil. Dar, în acest caz, ar trebui să regăsim ordinea astronomică, succesiunea cosmică a figurilor zodiacale pe care Strămoșii o cunoșteau prea bine. Or, aici după *Gemini* vine *Leo*, care

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL FECIOAREI
„Solve et Coagula"

la rîndul său uzurpă locul *Cancerului*, gonit pe pilastrul din față. Prin această abilă transpoziție, sculptorul *imaigier* a voit de bună seamă să indice conjuncțiunea fermentului filozofic – altfel spus, *Leul* – cu compusul mercurial, contopire ce trebuie să se împlinească spre sfîrșitul celei de-a patra luni a primei Opere.

Mai remarcăm, sub acest pridvor, un mic basorelief pătrat și într-adevăr straniu. El reprezintă, sintetizînd-o, *condensarea Spiritului universal* care, de îndată ce e materializat, formează faimoasa *Baie a astrelor* în care Soarele și Luna chimice trebuie să se scalde, preschimbîndu-se și întinerind. Vedem aici un copil ce cade dintr-un creuzet, mare cît o amforă, proptit de un arhanghel în picioare, aureolat, cu aripa întinsă și care pare a-l lovi pe bietul prunc. Fundalul compoziției e umplut de stelele unui cer nocturn (pl. XXIX). Recunoaștem în acest subiect alegoria mult simplificată, atît de dragă lui Nicolas Flamel, a *Uciderii Pruncilor*, pe care o vom regăsi de îndată pe un vitraliu de la Sfînta Capelă.

Fără să intrăm în toate amănuntele tehnicii operatorii – ceea ce nici un Autor nu a îndrăznit să facă – să spunem totuși că *Spiritul universal*, corporificat în minerale sub numele alchimic de *Sulf*, constituie principiul și agentul eficace al tuturor tincturilor metalice. Dar nu putem obține acest *Spirit*, acest *sînge* purpuriu al copiilor, decît descompunînd ceea ce natura a reunit mai întîi în ei. Pentru aceasta trupul trebuie neapărat să piară, să fie crucificat și să moară, dacă vrem să extragem *sufletul, viața metalică* și *Roua cerească* ce era închisă în el. Iar această chintesență, transfuzată într-un corp pur, fix, perfect digerat, va da naștere unei noi creaturi, mai strălucitoare decît toate cele din care provine. Corpurile nu acționează în nici un fel unele asupra altora; singur spiritul este activ și funcțional.

Iată de ce Înțelepții, știind că sîngele mineral de care aveau nevoie pentru animarea corpului fix și inert al aurului nu e decît o condensare a Spiritului universal, sufletul tuturor lucrurilor; că această condensare sub formă umidă, capabilă să penetreze și să dea un caracter vegetativ tuturor corpurilor mixte sublunare, nu are loc decît noaptea, sub poala întunecimii, a cerului pur și a

NOTRE-DAME din PARIS – PORTALUL FECIOAREI

Baia Astrelor – Condensarea Spiritului Universal

văzduhului pașnic; că, în sfîrșit, sezonul în care ea se manifestă cel mai mult și în toate felurile corespunde primăverii terestre, Înțelepții, pentru toate acestea laolaltă, au numit-o *Roua de Mai*. Așa încît citim fără surprindere în Thomas Corneille[1] asigurarea că marii maeștri ai Roza-Crucii erau numiți Frații de Roua-Coacerii, sens pe care îl dădeau ei înșiși inițialelor confreriei: F.R.C.

Am vrea să putem spune mai multe asupra acestui punct de o extremă importanță și să putem arăta cum *Roua de Mai* (Maia era mama lui Hermes) – umiditatea dătătoare de viață din luna *Mariei*, *Fecioara mamă* – poate fi extrasă cu ușurință dintr-un anume corp, josnic și disprețuit, ale cărui caracteristici le-am descris deja, dacă nu am depăși în acest fel hotarele celor îngăduite... Aici atingem cea mai mare taină a Operei și vrem să ne respectăm jurămîntul. Aici e acel *Verbum dimissum* al Trevizanului, *Cuvîntul pierdut* al francmasonilor medievali, cel pe care toate Fraternitățile hermetice sperau să-l regăsească și a cărui căutare constituia scopul muncilor lor, ba chiar rațiunea existenței lor[2].

Să nu uităm: *Post tenebras lux*. Lumina iese din tenebre, din întunecime, din beznă, unde e difuză cum e ziua în noapte. Din obscurul *Haos* a fost scoasă lumina și au fost înmănuncheate razele sale, iar dacă, în ziua Facerii, Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor Adîncului –*Spiritus Domini ferebatur super aquas*–, la început acest duh nevăzut nu putea fi distins de masa lichidă și se confunda cu ea.

În sfîrșit, mai amintiți-vă că lui Dumnezeu i-au trebuit *șase zile* ca să-și ducă la bun sfîrșit Marea Operă; că lumina a fost despărțită încă din prima zi și că zilele următoare fură îngrădite,

[1] *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, art. *Rose-Croix*, Paris, Coignard, 1731.

[2] Vom cita, printre cele mai celebre centre inițiatice de acest gen, ordinul *Iluminaților*, cel al *Cavalerilor Vulturului negru*, al celor *Doi Vulturi*, al *Apocalipsei*; *Frații Inițiați din Asia*, din *Palestina*, ai *Zodiacului*; *Societatea Fraților negri*, a *Aleșilor Coëni*, a *Mopșilor*, a celor *Șapte-Spade*, a *Invizibililor*, a *Principilor Morții*; *Cavalerii Lebedei, înființați de Ilie*, *Cavalerii Cîinelui și Cocoșului*, *Cavalerii Mesei Rotunde*, ai *Nevăstuicii*, ai *Ciulinului*, ai *Scăldătoarei*, ai *Jivinei moarte*, ai *Amarantei* etc.

ca și ale noastre, de intervalele regulate și alternative de întuneric și lumină:

O *Fecioară mamă*, în *miez de noapte*,
Ne dădu acest *astru luminos*;
Este un moment miraculos,
În care Dumnezeu ne e fîrtate.

VII

Să ne întoarcem acum pe unde am venit și să ne oprim la porticul de sud, numit și astăzi pridvorul Sfintei Ana. Acesta nu ne oferă decît un singur motiv, dar care e de un interes considerabil, întrucît descrie practica cea mai scurtă a Științei noastre și, din acest motiv, merită să fie trecut printre cele mai înalte paradigme lapidare.

„La Notre-Dame din Paris", spune Grillot de Givry[1], „uită-te la episcopul sculptat pe portalul din dreapta și urcat pe aludelul în care se sublimează, înlănțuit în limburi, mercurul filozofal. El te învață de unde vine focul sacru; iar faptul că adunarea ecleziastică ține închisă această ușă, dintr-o tradiție seculară, tot timpul anului, îți indică aici *calea aleasă*, neștiută de gloată, și rezervată unui mic număr de aleși ai Sapienței"[2].

Puțini alchimiști vor să recunoască existența a *două căi*, una scurtă și ușoară, zisă *calea uscată*, alta mai lungă și mai obositoare, numită *calea umedă*. Asta e probabil din cauză că mulți autori tratează exclusiv procedeul cel lung, fie pentru că îl ignoră pe celălalt, fie pentru că preferă să tacă mai degrabă decît să-i dea pe față principiile. Pernety refuză să creadă că ar exista două mijloace, pe cînd Huginus à Barma afirmă, dimpotrivă, că vechii maeștri, precum Geber, Llull sau Paracelsus, aveau fiecare cîte un procedeu personal.

[1] Grillot de Givry, *Le Grand Oeuvre*, Paris, Chacornac, 1907, p. 27.

[2] La Sfîntul Petru din Roma, aceeași poartă, numită *Poarta sfîntă* sau *jubiliară*, este *aurită* și *tencuită*; papa o deschide cu lovituri de ciocan o dată la douăzeci și cinci de ani, adică patru ani în fiecare veac.

Din punct de vedere chimic, nimic nu împiedică înlocuirea unei metode ce folosește calea umedă cu alta ce se servește de reacții uscate, oricum ajungîndu-se la același rezultat. O dovadă este emblema hermetică de care ne ocupăm. Găsim o alta în Enciclopedia secolului al XVIII-lea, care ne asigură că Marea Operă se poate împlini pe două căi, una zisă cale umedă, mai lungă dar foarte prețuită, și o alta, calea uscată, mult mai puțin apreciată. În aceasta trebuie „să coacem *Sarea celestă*, care e mercurul Filozofilor, împreună cu un corp metalic terestru, într-un creuzet și la foc descoperit, vreme de patru zile".

În partea a doua a unui tratat atribuit lui Basile Valentin[1], dar care ar fi mai degrabă opera Seniorului Zadith, autorul pare să aibă în vedere calea uscată, atunci cînd scrie că „pentru a dobîndi această Artă nu se cere nici muncă multă și nici străduanie, cheltuielile sînt mici, iar uneltele nu sînt de soi. Căci această Artă poate fi învățată în mai puțin de douăsprezece ore, ba chiar dusă la desăvîrșire în răstimpul a *opt zile*, atunci cînd are în sine propriul său principiu".

Filalet, în capitolul XIX din *Introitus*, spune, după ce vorbește de calea cea lungă, despre care asigură că e plicticoasă și bună numai pentru cei bogați: „Dar, pe *calea noastră*, nu e nevoie de mai mult de *o săptămînă*; Dumnezeu a păstrat această cale rară și ușoară pentru săracii cei disprețuiți și pentru sfinții săi cei mult prea înjosiți." Mai mult, în *Remarcile* sale asupra acestui capitol, Lenglet-Dufresnoy socotește că „această cale se face prin mijlocirea *dublului mercur* filozofic. În acest fel", adaugă el, „Opera se desăvîrșește în *opt zile*, pe cînd urmînd prima cale ar fi nevoie de aproape optsprezece luni."

Înțelepții au numit această cale scurtă, dar bine tăinuită, *Guvernarea lui Saturn*. Pentru coacerea Operei nu mai e nevoie de un vas de pămînt, ci de un simplu creuzet. „Îți voi strivi corpul într-un *vas de pămînt* în care te voi îngropa", scrie un autor celebru[2], care adaugă mai încolo: „Fă foc în pahar, adică în pămîntul care îl închide. Această metodă concisă, cu care te-am

[1] *Azoth*, sau *Moyen de faire de l'Or caché des Philosophes*, Paris, Pierre Moët, 1659, p. 140.

[2] Salomon Trismosin, *La Toyson d'Or*, Paris, Ch. Sevestre, 1612, pp. 72 și 110.

dăscălit din plin, mi se pare cea mai *scurtă cale*, ba chiar adevărata sublimație filozofică prin care se poate ajunge la desăvîrșirea acestei temeinice lucrări." Așa se explică acea maximă fundamentală a Științei: *un singur vas, o singură materie, un singur cuptor.*

Cyliani, în prefața cărții sale[1], descrie cele două procedee în acești termeni:

„Insist aici să se rețină că nu e nevoie decît de două materii, avînd aceeași origine, una volatilă, cealaltă fixă; că există *două căi*, calea uscată și calea umedă. Eu prefer să o urmez pe aceasta din urmă, *din datorie*, deși cea dintîi îmi este mai familiară: aceasta se face cu o singură materie."

La rîndul lui, Henri de Lintaut aduce mărturie în favoarea căii uscate atunci cînd scrie[2]: „Taina asta e mai mare decît toate tainele lumii, deoarece puteți în *puțină vreme*, fără multă grijă sau muncă, să ajungeți la o mare proiecție, despre care citiți în Isaac Olandezul, unde veți afla mai multe." Din păcate, nici acest autor nu e mai vorbăreț decît confrații săi. „Cînd mă gîndesc", scrie Henckel[3], „că artistul Elias, citat de Helvétius, pretinde că pregătirea pietrei filozofale începe și se sfîrșește în răstimp de *patru zile*, și că el a putut într-adevăr să arate această piatră încă lipită de cioburile *creuzetului*, mi se pare că n-ar fi absurd să ne întrebăm dacă nu cumva ceea ce alchimiștii numesc luni mari nu sînt de fapt tot atîtea zile, ceea ce ne-ar duce la un răstimp limitat; și dacă nu cumva există o metodă în care întreaga operație n-ar consta decît în a menține vreme îndelungată materiile la cel mai înalt grad de fluiditate, ceea ce s-ar obține printr-un foc violent, întreținut cu ajutorul foalelor; numai că această metodă nu se poate aplica în orice laborator și, de asemenea, poate că ea n-ar fi potrivită pentru toată lumea."

Emblema hermetică de la Notre-Dame, care încă în secolul al XVII-lea îi atrăsese atenția iscusitului De Laborde[4], ocupă stîlpul central al pridvorului, de la stilobat la arhitravă, și e

[1] Cyliani, *Hermès dévoilé*, Paris, F. Locquin, 1832.

[2] H. de Lintaut, *L'Aurore*. Ms. bibl. Arsenalului, S.A.F. 169, nr. 3020.

[3] J.-F. Henckel, *Traité de l'Appropriation*, Paris, Thomas Hérissant, 1760, p. 375, §416.

[4] De Laborde, *Explications de l'Énigme trouvée à un pilier de l'Église Notre-Dame de Paris*, Paris, 1636.

sculptată în amănunt pe cele trei părți ieșite în afară. Este o statuie a Sfîntului Marcel, înaltă și mîndră, ce îl reprezintă cu o mitră pe creștet, sub un baldachin cu turnulețe, și care e lipsită, după părerea noastră, de orice semnificație secretă. Episcopul stă în picioare pe un piedestal alungit, scobit cu măiestrie, împodobit cu patru mici coloane și cu un minunat dragon bizantin, totul așezat pe un soclu cu friză, legat de temelie printr-o mulură cu ciubucuri inversate. Doar piedestalul și soclul posedă o autentică semnificație hermetică (pl. XXX).

Din nefericire, acest pilastru atît de minunat împodobit e aproape nou: abia doisprezece luștri ne despart de repararea sa[1], deoarece el a fost refăcut și... modificat.

Nu e locul să discutăm aici utilitatea unor astfel de reparații, și nici nu ne credem în măsură a pretinde că ar trebui să lăsăm, fără s-o vindecăm, lepra vremii să se întindă asupra unui corp atît de încîntător; cu toate astea, ca filozof vorbind, nu putem să nu regretăm dezinvoltura restauratorilor față de creațiile ogivale. Dacă într-adevăr episcopul înnegrit trebuia înlocuit și suportul său părăduit trebuia reparat, lucrul era simplu; era de-ajuns să se copieze modelul și să fie reprodus întocmai. Nu conta că el conținea un tîlc ascuns; imitația servilă l-ar fi păstrat. Dar s-a căutat să se aducă îmbunătățiri și, dacă sfîntului episcop și frumosului dragon le-au fost lăsate liniile dintîi, în schimb soclul a fost împodobit cu frunzișuri și împleteli romane, în locul cercurilor și florilor de odinioară.

Această a doua versiune, revăzută, corijată și adăugită, este, desigur, mai bogată decît prima, dar simbolismul ei e trunchiat, știința a fost pocită, cheia s-a pierdut, iar esoterismul s-a stins. Timpul corodează, tocește, fărîmițează și macină calcarul; liniile se șterg, dar sensul rămîne. Vine apoi restauratorul, vindecătorul de pietre; cu cîteva lovituri de daltă, el retează, taie, șterge, transformă, preschimbă o ruină autentică într-un arhaism artificial și strălucitor, rănește și oblojește, smulge și adaugă, curăță și măsluiește în numele Artei, al Formei sau al Simetriei, fără să-i pese cîtuși de puțin de gîndirea creatoare. Grație acestei proteze moderne, venerabilele noastre matroane rămîn veșnic tinere!

[1] În 1926 (n. tr.).

Din păcate, ciuntind învelișul, sufletul s-a dus.

Discipoli ai lui Hermes, mergeți la catedrală și priviți locul și rînduiala stîpului cel nou, după care urmați drumul parcurs de original. Treceți Sena, intrați la muzeul Cluny și veți avea satisfacția de a-l găsi acolo, lîngă scara ce duce la ghețăria Termelor lui Iulian. Aici a fost lepădată frumoasa rămășiță[1].

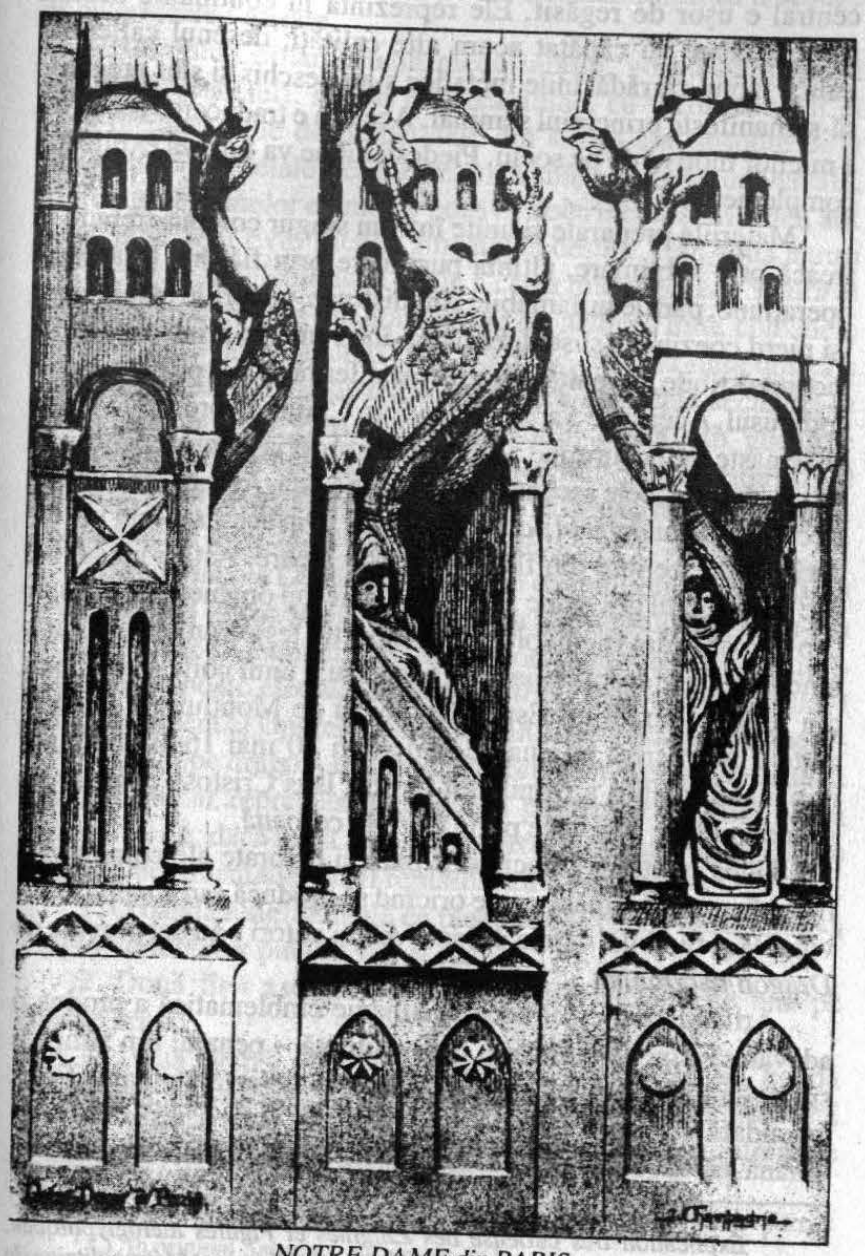
Grație acestei enigme a lucrării alchimice, pe care a rezolvat-o cu exactitate, cel puțin parțial, François Cambriel a fost citat de Champfleury în *Excentricii* săi, și de Tcherpakoff în *Nebunii literari*. Vom merita și noi această onoare?

Pe partea dreaptă a soclului cubic veți remarca două cercuri în relief, masive și circulare; acestea sînt materiile sau *naturile* metalice – subiect și dizolvant – cu care trebuie începută Opera. Pe latura din față, aceste substanțe, modificate prin operațiunile preliminare, nu mai sînt reprezentate ca niște discuri, ci ca niște rozete cu petalele lipite. Să admirăm, în treacăt, fără rezerve măiestria cu care artistul a știut să redea transformarea produselor oculte, eliberate de accidentele externe și de materialele heterogene în care erau închingate în mină. Pe partea stîngă, discurile, devenite rozete, se înfățișează de astă dată ca niște flori decorative cu petalele lipite, dar cu caliciul în evidență. Deși ele

[1] Itinerariul nu mai e valabil, deoarece de vreo șase ani încoace [în 1926, n.tr.], simbolicul pilastru, obiectul unei venerații atît de justificate, a revenit la Notre-Dame, nu departe de locul ce i-a aparținut vreme de peste cinci sute de ani. Îl vom afla astfel într-o cameră din turnul de la miazănoapte, cu tavanul înalt, în ogive întretăiate, cameră ce va fi transformată în muzeu mai devreme sau mai tîrziu și care are o replică identică la miazăzi, la același nivel și de partea cealaltă a platformei ce susține orga.

Deși deocamdată curiozitatea, de orice natură, nu mai poate fi satisfăcută atît de ușor, ea îl va împinge totuși pe vizitator pînă la noul sălaș al acestei sculpturi inițiatice. Dar, vai! O tristă surpriză îl așteaptă, cînd va descoperi că mai tot trupul dragonului a fost amputat, nemairămînîndu-i decît capul cu cele două labe din față.

Cu farmecul unei șopîrle mătăhăloase, pocitania strîngea în brațe athanorul, în ale cărui flăcări se mistuie crăișorul cu triplă coroană, odrasla ieșită din siluirea moartei adultere. Nu se vede decît chipul acestui plod mineral, supus „spălăturilor înflăcărate" de care vorbește Nicolas Flamel. El e aici înfășat și strîns legat, după moda medievală, cum îl mai vedem și ca figurină de porțelan reprezentînd micul „scăldător" care se vîră în plăcinta de Epifanie (cf. *Alchimia*, *op. cit.*, p. 89).



NOTRE-DAME din PARIS
(PORTALUL SF. ANA – STÂLPUL SF. MARCEL) – Muzeul din CLUNY

sînt acum roase și șterse aproape cu totul, urma rotundului lor central e ușor de regăsit. Ele reprezintă în continuare aceiași subiecți, care au căpătat acum alte calități; desenul caliciului indică faptul că rădăcinile metalice s-au deschis și sînt pregătite să-și manifeste principiul seminal. Aceasta e traducerea esoterică a micilor motive de pe soclu. Piedestalul ne va furniza explicația complementară.

Materiile preparate și unite într-un singur compus trebuie să treacă prin sublimare, ultima purificare prin flăcări. În această operațiune, părțile inflamabile sînt distruse, materiile pămîntoase își pierd coeziunea și se dezagregă, în vreme ce principiile pure, incombustibile, se înalță sub o formă diferită de cea pe care o avea compusul. Aceasta e *Sarea Filozofilor*, Craiul încoronat de glorie ce se naște în foc, urmînd a se veseli la propria-i nuntă, pentru ca, spune Hermes, cele ascunse să fie date pe față. *Rex ab igne veniet, ac conjugio gaudebit et occulta patebunt.* Din acest rege nu vedem decît țeasta, ce iese din flăcările purificatoare. Astăzi nu se mai știe dacă cercul gravat pe fruntea acestui cap omenesc a rămas de la o coroană; dat fiind volumul și aspectul țestei, am putea foarte bine să-l luăm drept urma unei căști sau a unui coif. Avem însă, din fericire, textul lui Esprit Gobineau de Montluisant, a cărui carte a fost scrisă în ziua de „miercuri 20 mai 1640, în ajunul minunatei Înălțări a Domnului Nostru Isus Cristos[1]", și care ne spune limpede că regele purta o *triplă coroană*.

După înălțarea principiilor pure și colorate ale compusului filozofic, zgura rămasă poate oricînd să producă *sarea mercurială*, volatilă și fuzibilă, căreia deseori vechii autori i-au dat porecla de *Dragon babilonian*.

Artistul ce a creat această dihanie emblematică a produs o adevărată capodoperă care, deși mutilată – penajul din stînga e spart – rămîne un exemplu remarcabil de artă statuară. Fiara legendară scapă din flăcări, iar coada sa pare a ieși din ființa umană, căreia s-ar zice că îi înconjoară capul. Apoi, răsucindu-se

[1] *Explication très curieuse des Énigmes et Figures hiéroglyphiques, Physiques, qui sont au grand portail de l'Église Cathédrale et Métropolitaine de Notre-Dame de Paris.*

într-o sforțare ce o cambrează pe bolta athanorului, ea îl strînge în puternicele-i gheare.

Examinînd ornamentația piedestalului, vom vedea cîteva grupuri de caneluri, săpate nu prea adînc, cu vîrful rotunjit și baza dreaptă. Cele de pe peretele din stînga sînt însoțite de o floare cu patru petale despărțite, exprimînd materia universală, cuaternarul *primelor elemente* potrivit doctrinei lui Aristotel, atît de răspîndită în Evul Mediu. Imediat dedesubt, cele două *naturi* cu care lucrează alchimistul și din a căror reuniune iese *Saturn* al Înțelepților, care prin anagramare ne dă *naturi*[1]. Între coloanele din față, cele patru caneluri care descresc, urmînd linia oblică a rampei în flăcări, simbolizează cele patru *elemente secunde*; în sfîrșit, de ambele părți ale athanorului, chiar sub ghearele balaurului, vedem cele cinci unități ale *chintesenței*, cuprinzînd trei principii și două naturi, urmate de totalizarea lor sub numărul zece „cu care totul se-ncheie și sfîrșește".

L.-P. François Cambriel[2] pretinde că multiplicarea Sulfului – alb sau roșu – nu e deloc indicată în hieroglifa studiată; noi n-am îndrăzni să ne pronunțăm atît de categoric. Într-adevăr, multiplicarea nu se poate efectua decît cu ajutorul mercurului, ce joacă rolul de pacient al Operei, și anume prin coaceri sau fixări succesive. Așadar pe dragon, imagine a mercurului, trebuie să căutăm simbolul ce ar reprezenta nutriția și progresia Sulfului sau a Elixirului. Or, dacă acest autor ar fi cercetat cu mai multă atenție detaliile ornamentației, ar fi remarcat cu siguranță:

1. O bandă longitudinală ce pleacă de la cap și coboară de-a lungul vertebrelor pînă în vîrful cozii;

2. Două fîșii asemănătoare, brăzdate pieziș, cîte una pe fiecare aripă;

3. Două benzi mai largi, transversale, ce strîng coada dragonului, una la nivelul solzilor, iar cealaltă deasupra capului regelui. Toate aceste benzi sînt împodobite cu cercuri întregi ce se ating într-un punct al circumferinței.

[1] Cf. în original *Saturne – natures* (n. tr.).

[2] L.-P. François Cambriel, *Cours de Philosophie hermétique ou d'Alchimie en dix-neuf leçons*, Paris, Lacour et Maistrasse, 1843.

Cît despre semnificația acestora, ea ne va fi furnizată de cercurile de pe benzile cozii: centrul lor e limpede indicat pe fiecare din ele. Or, hermeticștii știu că regele metalelor e închipuit prin însemnul solar, respectiv o circumferință, cu sau fără punct central. Ni se pare așadar plauzibil să credem că, dat fiind că balaurul e acoperit de această sumedenie de simboluri aurifere, din care are cîteva pînă și pe ghearele labei drepte, asta înseamnă că el e în stare să transmute o mare cantitate; numai că nu capătă această putere decît printr-o serie de coaceri ulterioare, împreună cu *Sulful* sau *Aurul filozofic*, ceea ce constituie *multiplicarea*.

Iată, expus pe cît de limpede cu putință, sensul esoteric ce ne-a apărut în acest frumos pilastru al porții Sfînta Ana. Alți autori, mai citiți sau mai învățați, vor aduce poate o interpretare mai mulțumitoare, întrucît noi nu căutăm să impunem nimănui teza pe care am dezvoltat-o aici. Ajunge dacă spunem că ea concordă în general cu cea a lui Cambriel. În schimb, nu împărtășim defel opinia acestui autor, care a voit să extindă, fără dovezi, simbolismul piedestalului la întreaga statuie.

Este desigur întotdeauna stînjenitor cînd trebuie să dai la iveală o eroare vădită, iar și mai dureros e să trebuiască să pui în lumină anumite afirmații pentru a le distruge în bloc. Cu tot regretul, trebuie totuși să o facem. Știința pe care o studiem este tot atît de pozitivă, de reală, de exactă ca și optica, geometria sau mecanica; rezultatele sale sînt la fel de tangibile ca și cele ale chimiei. Dacă e adevărat că entuziasmul și credința adîncă ne sînt ca niște stimulanți, niște auxilii prețioase; dacă ele intră în bună parte în derularea și în alegerea direcției cercetărilor noastre, trebuie totuși să ne păzim de excesele lor, să le subordonăm logicii, rațiunii, și să le supunem criteriului experienței. Să ne amintim numai că discreditarea adevărului hermetic se datorează coțcăriilor suflerilor hapsîni, practicilor smintite ale șarlatanilor și neroziilor unor condeieri neînvățați și lipsiți de scrupule. Trebuie așadar să vedem limpede și să grăim cu dreptate. Nici un cuvînt să nu ne rămînă necîntărit, nici un gînd să nu ne scape netrecut prin ciurul gîndirii și al cugetării. Alchimia se cere curățită; să-i ștergem deci petele cu care înșiși apărătorii ei au mînjit-o prea adesea, și s-o facem astfel mai sănătoasă și mai zdravănă, fără ca să-și piardă ceva din atracție ori din tainicu-i farmec.

La pagina treizeci și trei a cărții sale, François Cambriel scrie astfel: „Din acest mercur iese Viața, reprezentată de episcopul aflător deasupra dragonului... Care episcop *duce un deget la buze*, pentru a le spune celor ce-l văd și care tocmai au priceput ceea ce reprezintă el... tăceți, nici o vorbă mai mult!..."

Textul e însoțit de o gravură, destul de prost desenată – ceea ce nu e cine știe ce – dar în mod evident trucată, lucru ceva mai grav. Sfîntul Marcel e zugrăvit ținînd o cîrjă scurtă ca bățul steguleștului purtat de acari; pe cap el are o mitră decorată în cruce, și, minunat anacronism, acest ucenic al Prudenței e închipuit bărbos! Detaliu caraghios: în desenul ce-l reprezintă din față, botul balaurului e desenat în profil, rozînd talpa bietului episcop, căruia de altfel nu prea pare să-i pese. Calm și surîzător, el își pecetluiește buzele cu degetul arătător, făcînd gestul care impune tăcerea.

Posedînd opera originală, putem verifica de îndată, iar măsluirea sare în ochi. Sfîntul nostru e spîn, potrivit obiceiului medieval; mitra sa, foarte simplă, nu posedă nici un ornament; capătul de jos al toiagului pe care îl ține în mîna stîngă se sprijină pe botul dragonului. Cît despre faimosul gest al personajelor din *Mutus Liber* și al lui Harpocrate, el a ieșit în întregime din imaginația prea bogată a lui Cambriel. Sfîntul Marcel e închipuit făcînd un gest de binecuvîntare, într-o atitudine plină de măreție, cu fruntea înclinată, avînd antebrațul îndoit, iar palma la nivelul umărului, cu arătătorul și mijlociul ridicate.

E greu de crezut că doi observatori au putut să se înșele în același fel. Această fantezie provine oare de la artist, sau a fost ea impusă de text? Descrierea și desenul concordă într-atît, încît ni se va ierta dacă vom da puțină crezare calităților de observator ce apar în acest al doilea fragment de același autor:

„Trecînd într-o zi prin fața bisericii Notre-Dame din Paris, privii *cu multă atenție* frumoasele sculpturi ce împodobesc cele trei porți și văzui pe una din aceste trei porți un ieroglif din cele mai frumoase, pe care nu-l mai luasem în seamă, și pe care *mersei să-l cercetez vreme de mai multe zile în șir* pentru a-i putea descrie cu de-amănuntul înțelesul, ceea ce și izbutii. Cititorul se va convinge din cele ce urmează, sau, și mai bine, *ducîndu-se* el însuși *la fața locului*."

Iată cîtă îndrăzneală și cîtă nerușinare. Dacă cititorul lui Cambriel îi va urma invitația, el nu va găsi pe stîlpul porții Sfînta Ana decît exoterismul legendei Sfîntului Marcel. Îl va vedea pe episcop ucigînd balaurul pe care îl atinge cu cîrja, așa cum ne-o spune tradiția. Că el ar mai simboliza, pe deasupra, și viața materiei, aceasta nu e decît o opinie personală pe care autorul e liber să și-o exprime; dar că el ar închipui de fapt acel *tacere* al lui Zoroastru, acest lucru nu e adevărat și nici nu a fost vreodată.

Asemenea abateri de la adevăr sînt regretabile și nedemne de un spirit sincer, cinstit și drept.

VIII

Înălțate de *Farmazonii* medievali pentru a asigura transmiterea simbolurilor și doctrinei hermetice, mărețele noastre catedrale au exercitat, încă de cînd au apărut, o influență majoră asupra unui mare număr de construcții civile sau religioase mai modeste.

Flamel se desfăta acoperind cu embleme și hieroglife zidirile ce pusese să se ridice în tot locul. Abatele Villain ne spune că micul portic de la Saint-Jacques-la-Boucherie, pe care zisul Adept îl ctitorise în 1389, era acoperit cu figuri. „Pe ușorul apusean al porticului", adaugă el, „e sculptat un îngeraș ce ține în mîini un cerc de piatră; Flamel pusese să se încastreze în acel loc un disc de marmură neagră străbătut de un fir de aur fin în formă de cruce"[1]... Săracii, la rîndul lor, datorau dărniciei sale cele două case pe care el le pusese să se construiască pentru ei, pe rue du Cimetière-de-Saint-Nicolas-des-Champs, prima în 1407, iar cealaltă în 1410. Salmon ne asigură că aceste imobile prezentau „un mare număr de figuri cioplite în piatră, cu N și F gravate în stil gotic de ambele părți". Capela de la spitalul Saint-Gervais, reconstruită pe spezele sale, nu era cu nimic mai prejos decît celelalte ctitorii. „Fațada și portalul acestei noi capele", scrie Albert Poisson[2], „erau acoperite de figuri și inscripții, în maniera obișnuită a lui Flamel." Portalul de la Sainte-Geneviève-des-Ardents, aflată pe rue de la Tixeranderie, și-a păstrat ciudatul

[1] Abatele Villain, *Histoire critique de Nicolas Flamel*, Paris, Desprez, 1761.
[2] Albert Poisson, *Histoire de l'Alchimie. Nicolas Flamel*, Paris, Chacornac, 1895.

simbolism pînă la mijlocul veacului al XVIII-lea; la acea epocă, biserica a fost transformată în imobil de locuit, iar ornamentele fațadei au fost distruse. Flamel a mai ridicat două arcade decorative în cimitirul Pruncilor, una în 1389, cealaltă în 1407. Poisson ne spune că pe prima se putea vedea, printre alte plăci hieroglifice, un blazon pe care Adeptul „pare să-l fi copiat după un altul atribuit Sfîntului Toma d'Aquino". Celebrul ocultist ne spune că-l putem găsi la sfîrșitul *Armoniei Chimice* a lui Lagneau. Iată și descrierea pe care i-o face:

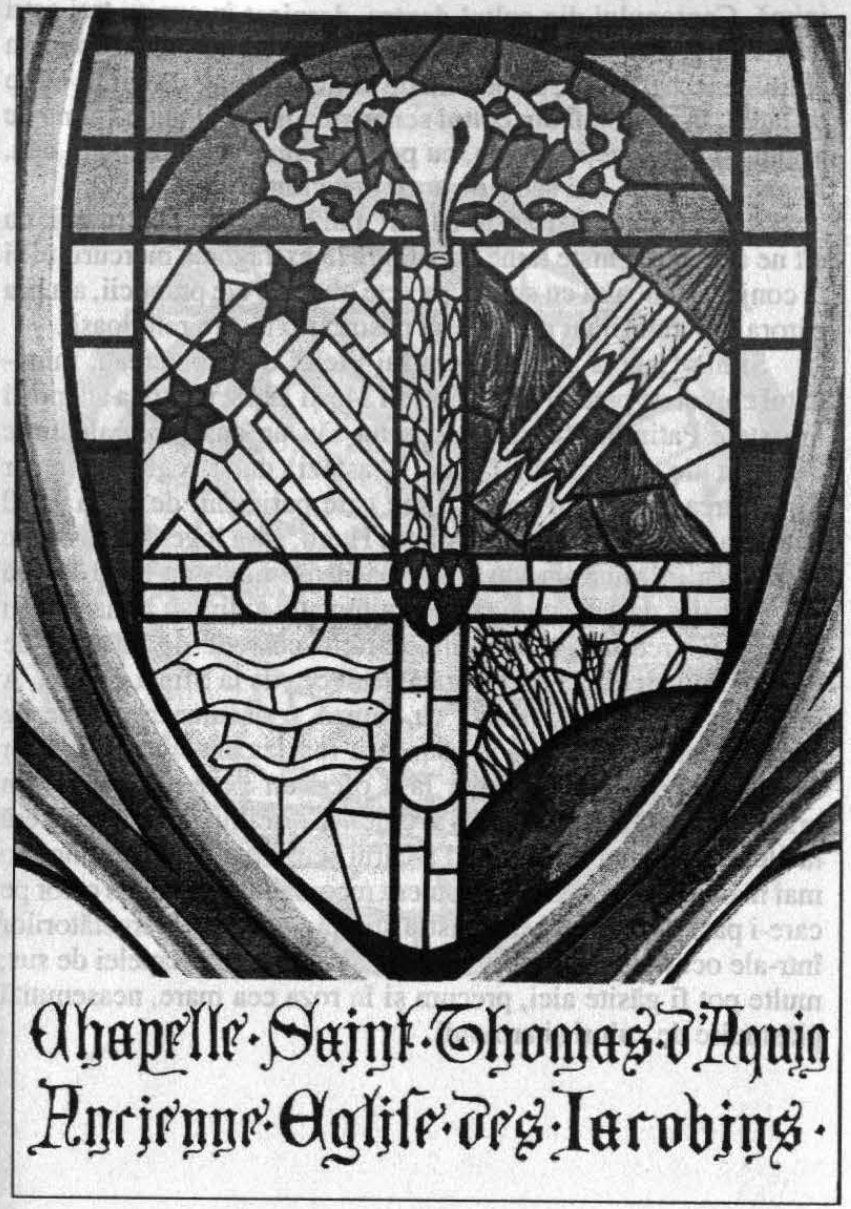
„O cruce împarte blazonul în patru; în mijlocul crucii e o coroană de spini, ce ține în centru o inimă însîngerată din care iese o trestie. Într-unul din sferturi vedem scris IEVE în caractere ebraice, în mijlocul unui snop de raze luminoase ce ies de sub un nor negru; în al doilea sfert, o coroană; în al treilea, pămîntul e acoperit de holde, iar al patrulea conține niște măciulii de foc."

Această descriere, conformă cu gravura lui Lagneau, ne îngăduie să conchidem că acesta a copiat imaginea direct de pe arcada cimitirului. Acest lucru e foarte posibil, deoarece, din cele patru plăci, trei existau încă pe vremea lui Gohorry, adică pe la 1572, pe cînd *Armonia Chimică* n-a fost tipărită decît în 1601, de către Claude Morel. Ar fi fost totuși preferabil ca autorul să cerceteze blazonul-tip, destul de diferit de cel al lui Flamel și mult mai puțin obscur. La Revoluție, acesta încă mai exista pe un vitraliu ce lumina capela Sfîntului Toma d'Aquino, la mînăstirea Iacobinilor. Biserica dominicanilor, care o administrau, după ce o ocupaseră pe la 1217, fusese întemeiată de Ludovic al IX-lea. Ea se afla pe rue Saint-Jacques și purta hramul Sfîntului Iacob cel Mare. În *Ciudățeniile Parisului*, apărute în 1716 la Saugrain l'aîné, se mai spune că lîngă biserică se afla și școala dedicată *Doctorului angelic*.

Blazonul, zis al Sfîntului Toma d'Aquino, a fost copiat cu exactitate și pictat, chiar după vitraliu, în 1787, de un hermetist numit Chaudet. Acest desen ne va permite să îl descriem (pl. XXXI).

Scutul francuzesc, în patru sferturi egale, e boltit de un segment rotunjit care îl domină. Această piesă suplimentară prezintă un clondir de aur răsturnat, înconjurat de o coroană de spini de smaragd pe cîmp de samur. Crucea de aur poartă trei globuri de azur, în triunghi cu vîrful în jos, la dextră și la senestră,

PL. XXXI



ECUSON SIMBOLIC

(sec. al XIII-lea)

în centru cu o inimă sîngerie din care iese o ramură de smaragd. Lacrimile de argint ce cad din clondir se adună și se fixează pe inimă. Cantonului din colțul dextru, despicat în aur cu trei aștri de purpură, și în azur cu șapte raze de aur, îi corespunde oblic, în colțul senestru de jos, un pămînt de samur cu spice de aur pe cîmp de tanin. În cantonul din colțul senestru, un nor violet pe cîmp de argint, și trei săgeți aidoma, cu pene de aur, ce țintesc spre hău. În jos, în dextră, trei șerpi de argint pe cîmp de smaragd.

Acest frumos herb este cu atît mai important pentru noi, cu cît ne dezvăluie niște taine privitoare la extragerea mercurului și la conjuncțiunea sa cu sulful, puncte obscure ale practicii, asupra cărora toți autorii au preferat să păstreze o tăcere religioasă.

Sfînta Capelă, capodopera lui Pierre de Montereau, minunatul chivot de piatră ridicat, între 1245 și 1248, pentru a adăposti moaștele Patimilor, oferea la rîndul său un ansamblu alchimic deosebit de interesant. Chiar și astăzi, dacă regretăm amar restaurarea portalului original, pe care parizienii de pe la 1830 puteau admira, împreună cu Victor Hugo, „doi îngeri, dintre care unul avea în mînă un vas, iar celălalt un nor", ne bucurăm că vitraliile din partea de miazăzi a minunatei zidiri au rămas totuși întregi. E greu de găsit în altă parte o colecție de imagini ale esoterismul alchimic mai bogată decît cea de la Sfînta Capelă. A încerca să descriem, frunză cu frunză, o asemenea pădure de sticlă, ar însemna o trudă uriașă, ce ar furniza materia mai multor tomuri. Ne mărginim așadar la a oferi un exemplu extras din prima despărțitură a celui de-al cincilea vitraliu, și care se referă la Uciderea Pruncilor, episod a cărui semnificație am explicat-o mai înainte (pl. XXXII). Nu putem recomanda îndeajuns celor pe care-i pasionează vechea noastră știință, precum și cercetătorilor într-ale ocultului, studiul vitraliilor simbolice ale capelei de sus; multe pot fi găsite aici, precum și în roza cea mare, neasemuită plăsmuire de culori și armonii.

PL. XXXII

SFÎNTA CAPELĂ DIN PARIS – VITRALIILE DINSPRE MIAZĂZI

Uciderea Pruncilor

Amiens

Amiens, ca și Parisul, ne oferă un ansamblu remarcabil de basoreliefuri hermetice. Lucrul cel mai straniu, și care merită să fie semnalat, este faptul că pridvorul central de la Notre-Dame din Amiens, pridvorul Mîntuitorului, oferă o reproducere cît se poate de fidelă nu numai a figurilor de pe portalul din Paris, dar chiar și a succesiunii lor. Doar cîteva detalii diferă; la Paris, personajele au în mîini niște discuri, aici sînt scuturi; emblema mercurului e ținută de o femeie la Amiens, pe cînd la Paris e înfățișată de un bărbat. Pe ambele edificii, aceleași simboluri, aceleași atribute, gesturi și costume asemănătoare. Fără îndoială că opera hermetică a parizianului Guillaume a avut o mare influență asupra decorării pridvorului cel mare din Amiens.

Altminteri, această capodoperă picardă, minunată între toate, rămîne unul din cele mai neprihănite hrisoave ce ne-au fost lăsate de Veacul de Mijloc. Mai mult, felul în care a fost păstrată le-a permis restauratorilor să respecte majoritatea figurilor; așa încît, minunatul templu pe care îl datorăm geniului lui Robert de Luzarches, lui Thomas și Renault de Cormont, și-a păstrat și astăzi splendoarea dintîi.

Printre alegoriile ce caracterizează stilul din Amiens vom menționa mai întîi ingenioasa transpunere a *focului roții*. Filozoful, așezat și sprijinit cu un cot pe genunchiul drept, pare că meditează sau că veghează (pl. XXXIII).

Acest ecuson cvadrifoliat, ce ni se pare revelator, a fost totuși interpretat cu totul altfel de unii autori. Jourdain și Duval, Ruskin (*The Bible of Amiens*), abatele Roze și, în urma lor, Georges

Durand[1], i-au găsit explicația în profeția lui Iezechiel care, spune G. Durand, „văzu, precum Sfîntul Ioan mai tîrziu, patru animale înaripate și patru roți vîrîte una în alta. Aici e figurată viziunea roților. Interpetînd cu naivitate textul în mod literal, artistul a redus vedenia la expresia sa cea mai simplă. Prorocul e așezat pe o stîncă și pare să fi adormit, sprijinit pe genunchiul drept. Înaintea lui se ițesc două roți de căruță, și asta e tot."

Această versiune conține două erori. Prima dovedește o cunoaștere incompletă a tehnicii tradiționale și a formulelor pe care un *latomus* le respecta atunci cînd își dăltuia simbolurile. A doua, mai gravă, dovedește un simț de observație defectuos.

Într-adevăr, imagierii noștri obișnuiau să izoleze sau cel puțin să sublinieze atributele supranaturale cu un cordon de nori. Găsim o dovadă grăitoare a acestui fapt pe fața a trei contraforți din pridvor; dar, nimic asemănător aici. Pe de altă parte, personajul nostru are ochii deschiși; el nu doarme, așadar, ci pare să vegheze, în vreme ce în preajma lui se exercită încet efectul *focului roții*. Mai mult, e știut că în toate scenele gotice ce conțin apariții, iluminatul e reprezentat întotdeauna cu fața la vedenie; atitudinea și expresia sa indică invariabil surpriza sau extazul, spaima sau beatitudinea. Nu e deloc cazul subiectului de care ne ocupăm. Prin urmare, cele două roți nu sînt și nu pot fi decît o imagine, cu un sens obscur pentru profan, plasată aici în scopul voit de a ascunde un lucru foarte cunoscut atît de către inițiat, cît și de personajul nostru. De aceea nu-l vedem preocupat cîtuși de puțin de astfel de lucruri. El veghează și supraveghează, răbdător, dar cam ostenit. O dată încheiată truda *muncilor lui Hercule*, lucrarea sa se reduce la acel *ludus puerorum* din texte, adică la întreținerea focului, ceea ce și o femeie ar putea face foarte bine, ba chiar în vreme ce s-ar ocupa cu torsul.

Cît despre aspectul dublu al hieroglifei, trebuie să-l interpretăm ca pe un semn al celor două revoluții ce trebuie să acționeze succesiv asupra compusului pentru a-i asigura un prim grad de perfecțiune. Asta, în cazul în care n-am prefera să vedem în el o indicație a celor două naturi aflate în *conversiune*, ceea ce

[1] G. Durand, *Monographie de l'Église cathédrale d'Amiens*, Paris, A. Picard, 1901.

PL. XXXIII

CATEDRALA de la AMIENS – PORTALUL MÎNTUITORULUI

Focul Roții

se înfăptuiește tot printr-o coacere lină și înceată. Această din urmă teză e cea adoptată de Pernety.

De fapt, coacerea *lineară și continuă* impune o *dublă rotație* a roții, mișcare imposibil de reprezentat în piatră și care a justificat reprezentarea celor două roți întrepătrunse încît nu mai formează decît una singură. Prima roată corespunde *fazei umede* a operațiunii, numită *elixațiune*, în care compusul rămîne topit pînă cînd se formează o peliculă subțire care, îngroșîndu-se încet-încet, coboară tot mai jos. A doua perioadă, caracterizată prin uscăciune, sau *asațiune*, începe de îndată, printr-o a doua rotire a roții, ca apoi să se încheie și să se desăvîrșească atunci cînd conținutul calcinat al *oului* prezintă un aspect zgrunțuros sau pulverulent, sub formă de cristale, de nisip ori de cenușă.

Comentatorul anonim al unui text clasic[1] spune, vorbind despre această operațiune care este adevărata pecete a Marii Opere, că „filozoful pune *la copt* pe un foc blînd și solar, într-un singur vas, un *singur abur* care se îngroașă treptat". Dar care să fie temperatura focului exterior ce convine acestei coaceri? Potrivit autorilor moderni, căldura inițială n-ar trebui să depășească temperatura corpului omenesc. Albert Poisson pleacă de la 50° Celsius, urcînd progresiv pînă la 300°. Filalet, în *Regulile*[2] sale, afirmă că „gradul de căldură la care plumbul (327°) sau cositorul (232°) pot fi menținute în fuziune trebuie considerat ca o *căldură temperată*, ce poate urca și mai mult, atîta vreme cît vasele o pot suporta fără să se spargă. Astfel", spune el, „veți începe propriul vostru grad de căldură pentru regnul în care v-a lăsat natura." Filalet, în cea de-a cincisprezecea regulă, revine asupra acestei chestiuni importante; după ce semnalează că artistul trebuie să opereze asupra corpurilor minerale și nu asupra substanțelor organice, el se exprimă astfel:

„Apa lacului nostru trebuie să fiarbă împreună cu cenușa arborelui lui Hermes; vă îndemn s-o faceți *să fiarbă* necontenit, zi și noapte, astfel încît în colcăiala furtunoasei noastre mări

[1] *La Lumière sortant par soy-mesme des Ténèbres*, Paris, d'Houry, 1687, cap. III, p. 30.

[2] *Règles du Philalèthe pour se conduire dans l'Oeuvre hermétique*, in Lenglet-Dufresnoy, *Histoire de la Philosophie hermétique*, Paris, Coustelier, 1742, t. II.

natura celestă să poată urca, iar cea terestră să coboare. Căci vă asigur că dacă n-o facem *să fiarbă*, nu vom putea niciodată să numim lucrătura noastră o *coacere*, ci doar o *digerare*."

Alături de *focul roții*, vom mai semnala un mic subiect, sculptat în dreapta aceluiași pridvor și despre care G. Durand afirmă că ar fi doar o replică a celui de-al șaptelea medalion de la Paris. Iată ce ne spune acest autor (t. I, p. 336):

„Jourdain și Duval au dat numele de Inconstanță acestui viciu opus Perseverenței; dar ni se pare că termenul de Apostazie propus de abatele Roze convine mai mult subiectului reprezentat. Este un personaj cu capul gol, preot sau călugăr, tuns scurt și fără tuleie, purtînd o sutană cu glugă ce-i coboară pînă sub genunchi și care nu diferă de cea purtată de preotul din imaginea Mîniei decît prin centura cu care e strînsă. Zvîrlind deoparte cioarecii și încălțările, un soi de ciubote, el pare a se îndepărta de o bisericuță drăgălașă, cu ferești înalte și înguste și cu o clopotniță cilindrică, ieșită în afară, care se vede în spate (pl. XXXIV)." Într-o notă, Durand adaugă: „Pe pridvorul cel mare de la Notre-Dame din Paris, Apostatul își leapădă veșmintele chiar în biserică; pe un vitraliu al catedralei, îl vedem afară, luîndu-și picioarele la spinare. La Chartres, el s-a dezbrăcat cu totul și nu mai are pe el decît cămașa. Ruskin remarcă faptul că în miniaturile secolelor al XII-lea și al XIII-lea nebunul necredincios e reprezentat întotdeauna desculț."

În ce ne privește, nu vedem nici o legătură între motivul de la Paris și cel de la Amiens. În vreme ce primul simbolizează începutul Operei, celălalt, dimpotrivă, închipuie sfîrșitul ei. Biserica e mai degrabă un athanor, iar clopotnița sa înălțată contrar regulilor celor mai elementare ale arhitecturii este cuptorul tainic ce conține oul filozofal. Acest cuptor e înzestrat cu deschizături prin care artizanul poate observa fazele lucrării. Un amănunt important și caracteristic a fost ignorat: e vorba de curbura scobită a temeliei. E greu de crezut că o biserică ar putea fi construită pe astfel de bolți descoperite, care o fac să pară cocoțată pe patru picioare. E la fel de hazardat a lua drept un veșmînt materia moale spre care artistul arată cu degetul. Toate acestea ne-au făcut să credem că motivul de la Amiens ține de simbolismul hermetic și reprezintă coacerea, precum și

dispozitivul *ad hoc*. Cu mîna dreaptă, artistul indică sacul cu cărbune, iar lepădarea încălțărilor arată pînă unde trebuie să meargă prudența și grija de a nu face zgomot în această muncă ascunsă. Cît despre despuierea artizanului în scena de la Chartres, ea se explică prin căldura degajată de cuptor. În cea de-a patra etapă a focului, atunci cînd se operează pe calea uscată, trebuie întreținută o temperatură de aproape 1200°, indispensabilă de altfel și în proiecțiune. Muncitorii noștri de astăzi, din industria metalurgică, sînt îmbrăcați la fel de sumar ca și suflerul de la Chartres. Desigur, am dori mult să putem afla pentru ce apostații ar simți nevoia de a se dezbrăca pe măsură ce se îndepărtează de templu. Tocmai aceasta e explicația care ar fi trebuit dată, pentru a sprijini și a face credibilă teza propusă de autorii citați.

Am văzut că la Notre-Dame din Paris athanorul ia și forma unei turle ridicate pe arcaturi. Se înțelege de la sine că, din punct de vedere esoteric, el nu putea fi reprodus așa cum există în laborator. I s-a dat deci o simplă formă arhitecturală, însă fără să-i fie abolite caracteristicile care i-ar putea revela adevărata destinație. Regăsim aici părțile componente ale cuptorului alchimic: cenușarul, turnul și cupola. De altfel, cei care au mai consultat vechile stampe, și în special litografiile *Pirotehniei*, inserate de Jean Liébaut în tratatul său[1], vor ști să le recunoască. Cuptoarele sînt reprezentate acolo ca niște donjoane, cu taluzuri, creneluri și metereze. Anumite combinații ale acestor aparate ajung chiar să semene cu niște clădiri sau cu mici fortărețe din care ies retorte și gîturi de alambic.

Pe ușorul din dreapta al portalului cel mare, găsim, într-un cvadrifoliu secționat, alegoria *cocoșului* și a *vulpii*, atît de dragă lui Basile Valentin. Cocoșul e urcat pe o creangă de *stejar*, la care vulpoiul ar vrea să ajungă (pl. XXXV). Profanii văd aici subiectul unei fabule mult răspîndite în Evul Mediu, care, după Jourdain și Duval, ar fi prototipul celei cu corbul și vulpea. „Lipsesc de aici", adaugă G. Durand, „cîinele sau cîinii ce completează fabula." Acest detaliu tipic nu pare să fi atras atenția autorilor asupra sensului ocult al simbolului. Și totuși, strămoșii noștri, traducători

[1] Cf. Jean Liébaut, *Quatre Livres des Secrets de Médecine et de la Philosophie Chimique*, Paris, Jacques du Puys, 1579, pp. 17a și 19a.

CATEDRALA de la AMIENS – PORTALUL MÎNTUITORULUI

Coacerea Filozofică

exacți și meticuloși, n-ar fi omis să reprezinte și aceste figuri, dacă ar fi fost vorba doar de o scenetă cunoscută din fabulă.

Ajunși aici, ar trebui poate să dezvoltăm mai mult înțelesul acestei imagini, în folosul fraților noștri, fiii științei, întrucît nu am făcut-o atunci cînd am menționat emblema identică sculptată pe pridvorul de la Paris. Vom explica mai tîrziu relația strînsă ce există între *cocoș* și *stejar* și care și-ar găsi analogia chiar și în legăturile de familie, deoarece fiul e unit cu tatăl precum cocoșul cu creanga sa. Deocamdată vom spune doar că *vulpea* și *cocoșul* sînt o singură hieroglifă ce acoperă două stări fizice distincte ale aceleiași materii. Ceea ce apare mai întîi e *cocoșul*, sau partea *volatilă*, deci mai vie, mai activă, mereu în mișcare, a *subiectului*, a cărui emblemă e *stejarul*. La rădăcina arborelui sacru, pe care druizii îl venerau, curge faimosul nostru izvor cu apă limpede, numită *Mercur* de vechii filozofi, deși ea nu aduce cîtuși de puțin cu vulgarul argint-viu. Apa de care avem noi nevoie e *uscată*, nu udă mîinile și țîșnește din steiul lovit de toiagul lui Aaron. Aceasta e semnificația alchimică a *cocoșului*, emblema lui *Mercur* la păgîni și a *învierii* la creștini. Acest *cocoș*, cît e el de volatil, poate deveni un *Phoenix*. Înainte de asta el trebuie totuși să intre în acea stare de fixitate provizorie simbolizată de *vulpoi*, de hermeticul nostru *Rănică*. Înainte de a trece la practică, e important să știm că *mercurul* conține în sine *tot ceea ce este necesar* pentru lucrare. „Lăudat fie Cel de Sus", exclamă Geber, „pentru că a făcut acest Mercur și i-a dat o natură căreia nimic nu i se poate împotrivi! Căci fără el, alchimiștii ar roboti în zadar, toată strădania lor ar fi fără rost." Aceasta e singura materie de care avem nevoie. Într-adevăr, această *apă uscată*, deși e în întregime volatilă, poate, cu condiția să descoperim *mijlocul* de a o menține multă vreme la foc, să devină îndeajuns de fixă încît să reziste la gradul de căldură care ar fi fost suficient spre a o evapora în totalitate. Ea își schimbă atunci emblema, rezistența la foc și greutatea sa făcînd să-i fie atribuită vulpea ca însemn al noii sale naturi. *Apa devine pămînt*, iar mercurul pucioasă. Totuși, acest pămînt, în ciuda coloraturii atrăgătoare pe care a căpătat-o în urma contactului îndelungat cu focul, nu ar folosi la nimic sub formă uscată; o veche axiomă ne învață că *o tinctură uscată e inutilă în secăciunea sa;* se cuvine așadar să dizolvăm

PL. XXXV

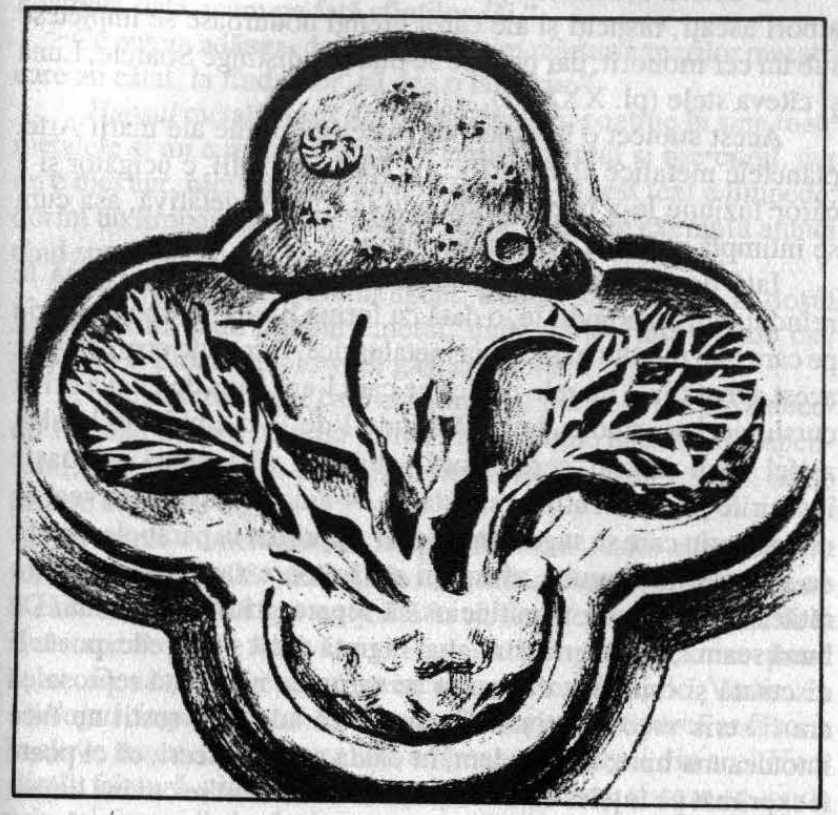
CATEDRALA de la AMIENS – PORTALUL CENTRAL

Cocoșul și Vulpea

din nou acest pământ sau această sare în aceeași apă în care s-a născut sau, ceea ce e același lucru, *în propriul ei sînge*, astfel încît ea să redevină volatilă, iar *vulpoiul* să îmbrace iar trupul, aripile și coada *cocoșului*. Printr-o a doua operațiune, asemănătoare cu cea dinainte, compusul se va coagula din nou, va lupta iarăși împotriva tiraniei focului, dar de astă dată o va face în timpul fuziunii, și nu din cauza uscăciunii sale. Astfel se va naște prima piatră, nici cu totul fixă și nici cu totul volatilă, însă îndeajuns de rezistentă la foc, foarte penetrantă și extrem de fuzibilă, proprietăți pe care va trebui să le sporiți cu ajutorul unei *a treia repetări* a aceleiași tehnici. Atunci *cocoșul*, atribut al Sfîntului Petru, *piatră* adevărată și curgătoare pe care se sprijină edificiul creștinătății, *cocoșul va fi cîntat de trei ori*. Acest întîi Apostol posedă *cele două chei încrucișate*, cea a dizolvării și cea a coagulării; el e simbolul pietrei volatile pe care focul, precipitînd-o, o face fixă și densă. Sfîntul Petru, o știm cu toții, a fost răstignit *cu capul în jos*...

Dintre frumoasele motive ale portalului Saint-Firmin, cel de la miazănoapte, acoperit aproape în întregime cu un zodiac și cu scenele domestice și păstorești ce îi corespund, vom semnala două basoreliefuri interesante. Primul reprezintă o citadelă a cărei poartă, masivă și ferecată, e flancată de turnuri crenelate între care se înalță două etaje de construcții; temelia e împodobită cu o răsuflătoare zăbrelită.

Să fie acesta oare simbolul esoterismului filozofic, social, moral și religios care se revelează și se dezvoltă de-a lungul celor o sută cincisprezece cvadrifolii? Trebuie să vedem în acest motiv din 1225 ideea ce a dat naștere *Fortăreței alchimice*, reluată și modificată de Khunrath în 1609? Sau să fie *Palatul* tainic și zăvorît al regelui Artei noastre, cel despre care vorbesc Basile Valentin și Filalet? Oricum ar fi, casă domnească sau citadelă, clădirea, cu aspectul ei impozant și dușmănos, de necucerit, produce o autentică impresie de forță. Ridicată pentru a păzi cine știe ce comoară sau pentru a păstra vreun secret important, se vede că nu se poate intra în ea decît posedînd cheia grozavelor lăcate ce o apără de furi. Ea aduce cu o temniță, și, în același timp, cu o peșteră, iar poarta emană o impresie



CATEDRALA DE LA AMIENS – PORTALUL SF. FIRMIN

Materiile prime

sinistră, înspăimîntătoare, care ne amintește de intrarea Tartarului:

Lăsați orice speranță, voi cei ce intrați.

Al doilea cvadrifoliu, plasat imediat sub acesta, arată niște arbori uscați, răsuciți și ale căror crengi noduroase se împletesc sub un cer mohorît, dar pe care se mai pot distinge Soarele, Luna și cîteva stele (pl. XXXVI).

Acest subiect e în raport cu materiile prime ale marii Arte, planetele metalice al căror foc, ne spun Filozofii, e ucigător și a căror fuziune le-a împietrit, luîndu-le forța vegetativă, așa cum se întîmplă cu arborii în timpul iernii.

Iată de ce Maeștrii ne-au recomandat de atîtea ori să le *reîncruzim*, înapoindu-le, o dată cu forma fluidă, *agentul propriu* pe care l-au pierdut în reducția metalurgică. Dar unde poate fi găsit acest agent? Iată marele mister pe care l-am atins de cîteva ori în cursul acestui studiu, îmbucătățindu-l de la o emblemă la alta, astfel încît numai cercetătorul chibzuit să-i poată cunoaște însușirile și să-i identifice substanța. N-am vrut să urmăm vechea metodă prin care se sugera un adevăr, exprimat în parabole, însoțit de una sau mai multe afirmații amăgitoare sau măsluite întru rătăcirea cititorului neputincios să separe grîul de neghină. De bună seamă, munca noastră, mai ingrată decît s-ar crede, poate fi discutată și criticată, dar nu ni se va putea niciodată reproșa că am fi scris vreo minciună. Se spune că adevărul rostit nu face întotdeauna bine; noi credem, în ciuda acestei ziceri, că el poate fi exprimat pe înțeles cu condiția să mînuim cum se cuvine limba. „Arta noastră", spunea odinioară Artephius, „este în întregime *cabalistică*"; într-adevăr, cabala ne-a fost întotdeauna de mare ajutor. Ea ne-a permis, fără să măsluim adevărul, fără să-i denaturăm expresia, fără să falsificăm Știința sau să devenim sperjuri, să spunem o serie de lucruri altminteri de negăsit în cărțile predecesorilor noștri. Uneori, față cu neputința de a merge mai departe fără să ne încălcăm jurămîntul, am preferat tăcerea mai degrabă decît aluziile înșelătoare, mutenia mai degrabă decît abuzul de încredere.

Ce-am putea spune aici în fața *Tainei Tainelor*, în fața acelui *Verbum dimissum* pe care l-am pomenit deja și pe care Isus l-a încredințat Apostolilor, potrivit mărturiei Sfîntului Pavel[1]:

„M-am făcut slujitor al Bisericii, după isprăvnicia pe care mi-a dat-o Dumnezeu pentru voi, ca să aduc la împlinire CUVÎNTUL SĂU. Aceasta este TAINA *cea ascunsă din veacuri și din neamuri*, dată acum pe față sfinților săi."

Ce putem adăuga, decît să pomenim mărturia marilor maeștri care au căutat, la rîndul lor, să dea o lămurire?

„*Haosul* metalic ieșit din mîinile naturii conține în sine toate metalele și nu e metal. Cuprinde aurul, argintul și mercurul, dar nu e nici aur, nici argint și nici mercur"[2]. – Acest text e limpede; dorim un limbaj simbolic? Haymon[3] ne oferă un exemplu atunci cînd spune:

„Pentru a căpăta primul agent, trebuie să mergem în dosul *lumii*, acolo unde bubuie tunetul, unde suflă vîntul, unde cad grindina și ploaia; acolo vom găsi ce căutăm."

Toate descrierile pe care ni le-au lăsat Filozofii despre *subiectul* lor, sau despre materia primă care conține agentul indispensabil, sînt confuze și extrem de misterioase. Iată cîteva, alese printre cele mai de soi.

Autorul comentariului asupra *Luminii ieșite din Tenebre* scrie, la pagina 108: „Esența în care sălășluiește *spiritul* pe care îl căutăm este altoită și scrijelită în el, deși forma și trăsăturile îi sînt imperfecte; la fel spune și Ripleus de Inghiltera la începutul celor *Douăsprezece Porți*; precum și Aegidius de Vadis, în *Dialogul despre Natură*, cînd ne arată limpede, de parcă ar fi scris în slove aurite, că în *lumea* asta a rămas un crîmpei din acel *Haos dintîi*, frîntură știută dar disprețuită de fitecine, și care se vinde prin talciocuri." Același autor ne mai spune, la pagina 263, că „*subiectul* cu pricina se află în mai multe locuri, în fiecare din cele trei regnuri; dar, dacă luăm aminte la posibilitățile naturii, e de netăgăduit că singură *natura metalică* trebuie să fie ajutată de

[1] Sfîntul Pavel, *Epistola către Coloseni*, cap. I, v. 25 și 26.

[2] *Le Psautier d'Hermophile*, in *Traités de la Transmutation des Métaux*. Ms. anon. din secolul al XVIII-lea, strofa XXV.

[3] Haymon, *Epistola de Lapidibus Philosophicis*. Tratatul 192, t. VI din *Theatrum Chemicum*, Argentorati, 1613.

natură și prin natură; prin urmare, trebuie să ne căutăm subiectul trebuincios artei noastre în *regnul mineral*, acolo unde vom afla sămînța metalică."

„Există o piatră cu virtuți deosebite", spune la rîndul său Nicolas Valois[1], de i se spune piatră, dară nu-i piatră, fiind minerală, vegetală și animală și aflătoare în tot locul, în toată vremea și la tot omul."

Tot așa scrie și Flamel[2]: „Este o piatră ocultă, ascunsă și îngropată în fundul unui puț, piatră netrebnică, josnică și disprețuită; acoperită de balegă și scîrnă; și căreia, deși una singură, i se dau felurite nume. De aceea, spune Înțeleptul Morien, această piatră nepiatră are viață, putînd să se prăsească și să se înmulțească. Aceastră piatră e moale, trăgîndu-și izvorul, obîrșia și neamul din Saturn, sau din Marte, Soare și Venus; iar dacă ea este Marte, Soare și Venus..."

„Există", spune Le Breton[3], „un minereu știut de adevărații Savanți, ascuns în scrierile lor sub diferite nume și care conține cu prisosință fixul și volatilul."

„Pe bună dreptate", scrie un autor anonim[4], „Filozofii au ascuns această taină de ochii celor ce nu prețuiesc lucrurile decît prin folosința ce li se dă; căci de-ar fi știut sau ar fi descoperit *Materia* pe care Dumnezeu a poftit să o ascundă în lucrurile ce lor li se par *cu folos*, atunci ei n-ar mai fi prețuit-o." Un gînd aidoma găsim și în *Imitație*[5], cu care vom și încheia aceste citate absconse: „Cel ce prețuiește lucrurile potrivit cu justa lor valoare, iar nu după meritul sau prețuirea ce le acordă oamenii, acela posedă adevărata Înțelepciune."

Să ne întoarcem la fațada de la Amiens.

Maestrul anonim ce a sculptat medalioanele de pe pridvorul Maicii Domnului a dat o interpretare foarte curioasă condensării spiritului universal; un Adept contemplă trîmba de *rouă cerească* ce cade pe un morman care multor autori li s-a părut a fi din lînă.

---

[1] *Oeuvres de N. Grosparmy et Nicolas Valois*, ms. citat *supra*, p. 140.

[2] Nicolas Flamel, *Original du Désir désiré*, sau *Thrésor de Philosophie*, Paris, Hulpeau, 1629, p. 144.

[3] Le Breton, *Clefs de la Philosophie Spagyrique*, Paris, Jombert, 1722, p. 240.

[4] *La Clef du Cabinet hermétique*, ms. citat *supra*, p. 10.

[5] *Imitation de Jésus-Christ*, cartea a II-a, cap. I, v. 6.

Fără a infirma această opinie, e tot atît de posibil să-l luăm drept un corp diferit, de pildă drept acel mineral desemnat cu numele de *Magnezie* sau de *Magnet* filozofic. Să mai remarcăm că această apă cade numai pe materia menționată, ceea ce confirmă existența unei *virtuți atractive* ascunse în acel corp și pe care ar fi destul de important să o putem stabili (pl. XXXVII).

Aici ar fi poate momentul să reparăm anumite erori comise în legătură cu o plantă simbolică ce, fiind înțeleasă în mod literal de unii sufleri ignoranți, a contribuit astfel la discreditarea alchimiei și la ridiculizarea adepților ei. Mă refer la *Nostoc*. Această criptogamă, pe care o cunosc toți țăranii, se întîlnește pretutindeni la țară, atît în iarbă, cît și pe pămîntul gol, pe cîmp, la marginea drumului, la poala pădurilor. În diminețile de primăvară, putem găsi bucăți mari, umflate de roua nopții. Gelatinoși și cărnoși – de unde li se și spune *mușchi* –, ei sînt cel mai adesea verzui și se usucă atît de repede sub acțiunea razelor soarelui, încît e imposibil să mai găsești vreo urmă acolo unde se lăfăiau cu cîteva ore mai devreme. Toate aceste caracteristici laolată – apariție bruscă, absorbirea apei și umflarea, culoarea verde, consistența moale și lipicioasă – i-au determinat pe Filozofi să ia numita algă drept modelul hieroglific al materiei lor. Or, în mod cert tocmai o astfel de moviliță, simbol al *Magneziei* minerale a Înțelepților, vedem în cvadrifoliul de la Amiens pe cale de a absorbi roua cerească. Vom trece repede peste nenumăratele nume date *nostocului* și care, în spiritul Maeștrilor, nu desemnau decît principiul lor mineral: *Arheu celest, Scuipat de Lună, Untul pămîntului, Grăsime de rouă, Vitriol vegetal, Flos Coeli* etc., în funcție de faptul că îl priveau ca pe un receptacul al Spiritului universal, sau ca pe o materie terestră, ieșită din centru sub formă de aburi, apoi răcindu-se și coagulîndu-se în contact cu aerul.

Acești termeni atît de stranii, dar care au totuși rațiunea lor de a fi, au făcut să fie uitată semnificația reală și inițiatică a *Nostocului*. Acest cuvînt vine de la grecescul νὺξ, νυχτός, corespunzînd latinescului *nox, noctis*, adică „noapte". Este vorba deci de ceva care *se naște noaptea*, are nevoie de noapte pentru a crește și nu poate fi lucrat decît noaptea. De aceea, *subiectul nostru* e ascuns cu măiestrie de ochii profanilor, deși poate fi văzut fără greutate și poate fi lucrat de cei ce cunosc cu exactitate

legile naturii. Dar, vai! Cît de puțini își dau osteneala să cugete și rămîn la un raționament simplist!

Dar voi atunci, voi care ați *robotit* atîta, ce credeți că faceți cu cuptoarele voastre aprinse și cu atîta amar de felurite scule netrebuincioase? Credeți poate că din senin veți odrăsli nici mai mult nici mai puțin decît o *creație*? – Nu, desigur, deoarece facultatea de a crea nu-i aparține decît lui Dumnezeu, unicul Creator. Atunci doriți să provocați o *generație* în sînul materiilor de care vă slujiți. Numai că în acest caz aveți nevoie de ajutorul naturii și puteți fi convinși că acest ajutor nu vă va fi acordat, dacă, din întîmplare sau din neștiință, nu veți lăsa natura să-și aplice legile. Care este așadar *condiția primordială*, esențială, pentru ca o generație să ajungă la împlinire? Vom răspunde în locul vostru: *absența totală a luminii Soarelui*, fie ea și difuză sau filtrată. Priviți în jurul vostru, chestionați-vă propria natură. Nu vedeți că atît la om cît și la animale *fecundarea* și *generația* se petrec, datorită dispunerii organelor, într-o *obscuritate totală*, care se păstrează pînă în ziua nașterii? – Oare semințele vegetale încolțesc și se înmulțesc la suprafața solului, în plină lumină, sau în pămînt, în întuneric? Roua care le fecundează, le hrănește și le dă vitalitate, cade ea ziua sau noaptea? Uitați-vă la ciuperci; nu e oare noaptea momentul cînd ele se nasc, cresc și se dezvoltă? Cît despre voi înșivă, oare nu tot noaptea, în timpul somnului, organismul vostru reface ceea ce a pierdut, își elimină deșeurile, creează celule noi, țesuturi proaspete în locul celor pe care lumina zilei le-a ars, le-a ofilit și le-a distrus? Chiar și funcțiile de digestie, de asimilare și de transformare a alimentelor în sînge și în substanță organică au loc tot în întunecime. Vreți să faceți o experiență? Luați cîteva ouă fecundate și puneți-le la clocit într-o cameră bine luminată; la sfîrșitul incubației, în ouăle voastre nu vor mai fi decît embrioni morți, mai mult sau mai puțin putreziți. Dacă va ieși vreun pui, el va fi orb, firav și nu va trăi mult. Iată ce influență nefastă are Soarele, nu asupra indivizilor deja maturi, ci asupra *generației*. Și să nu credeți că efectele acestei legi fundamentale ale naturii create se limitează la *regnurile* organice. Ei i se supun nu numai animalele și plantele, dar chiar și minereurile, deși reacția lor e mai puțin vizibilă. Se știe că imaginea fotografică se bazează pe

CATEDRALA de la AMIENS – PORTALUL MAICII DOMNULUI
Roua Filozofilor

proprietatea sărurilor de argint de a se *descompune* la lumină. Aceste săruri își reiau astfel starea lor metalică *inertă*, după ce în laboratorul întunecat căpătaseră o calitate activă, vie și sensibilă. Două gaze amestecate, clorul și hidrogenul, își păstrează integritatea cîtă vreme sînt ținute la întuneric; ele se combină încet sub o lumină difuză și explodează cu violență dacă intervine lumina Soarelui. Un mare număr de săruri metalice aflate în soluții supuse luminii zilei se transformă sau formează precipitate într-un timp relativ scurt. Sulfatul feros se schimbă astfel rapid în sulfat feric etc.

E important, așadar, să reținem că Soarele este nimicitorul cel mare al tuturor substanțelor prea tinere, neputincioase în fața puterii sale arzătoare. Lucrul este atît de real, încît o metodă terapeutică a fost bazată pe această particularitate, în vederea vindecării afecțiunilor externe, cum e cicatrizarea rapidă a plăgilor și rănilor. Fototerapia a devenit astfel posibilă datorită acțiunii mortale a Soarelui mai întîi asupra celulelor microbiene și, mai apoi, asupra celulelor organice.

Desigur, puteți lucra în timpul zilei, dacă doriți; dar nu veniți să mă acuzați pe urmă dacă toate sforțările vă vor fi în zadar. În ce ne privește, noi știm că Isis e născătoarea tuturor lucrurilor, pe care le poartă în sînul său, și că numai ea poate împărți *Revelația* și *Inițierea*. Profanilor ce aveți ochi cu care nu vedeți și urechi cu care nu auziți, la cine vreți să vă rugați acum? Oare chiar nu știți că nu se poate ajunge la Isus decît prin mijlocirea *Maicii sale – sancta Maria ora pro nobis*? Iar Fecioara e închipuită, ca să știți, cu picioarele pe cornul *Lunii*, învești mîntată întotdeauna în albastru, culoarea simbolică a astrului nopții. Am putea spune mai multe, dar socotim că am vorbit îndeajuns.

Să încheiem deci cercetarea figurilor hermetice originale de pe catedrala de la Amiens menționînd, în colțul din stînga pridvorului Maicii Domnului, un mic motiv ce reprezintă o scenă de inițiere. Magistrul le indică celor trei discipoli *astrul hermetic* asupra căruia ne-am oprit vreme îndelungată, steaua tradițională ce îi călăuzește pe Filozofi și care le vestește nașterea *fiului Soarelui* (pl. XXXVIII). Să mai amintim aici, în legătură cu acest astru, deviza lui Nicolas Rollin, cancelarul lui Filip cel Bun,

PL. XXXVIII

CATEDRALA de la AMIENS – PORTALUL MAICII DOMNULUI

Steaua cu Șapte raze

pictată în 1447 pe dalele spitalului din Beaune, pe care îl ctitorise. Această deviză redată sub forma unui rebus – **Singură*** – reprezenta știința posesorului ei prin *semnul* caracteristic al Operei, unica, *singura stea*.

Bourges

I

Deși poate, pe bună dreptate, să fie mîndru de admirabila sa catedrală, Bourges, vechi tîrg din Berry, tăcut, molcom, liniștit și cenușiu ca o mînăstire, le mai oferă iubitorilor trecutului și o serie întreagă de clădiri remarcabile. Printre acestea, palatul Jacques-Coeur și casa Lallemant sînt giuvaerurile cele mai de soi ale minunatei sale coroane.

Despre primul, care a fost odinioară un adevărat muzeu de embleme hermetice, nu vom spune mare lucru. Vandalismul a trecut peste el. Locatarii succesivi i-au distrus decorația interioară, iar dacă fațada n-ar fi rămas cum era la început, astăzi, privind pereții dezgoliți, sălile dărăpanate, galeriile înalte și boltite ca o carenă de corabie, nici nu ne-am putea închipui cît de falnică era odinioară această somptuoasă locuință.

Jacques Coeur, vistiernicul lui Carol al VII-lea, care a construit-o în secolul al XV-lea, avea reputația unui Adept încercat. Într-adevăr, David de Planis-Campy îl pomenește ca posedînd „darul prețios al pietrei albite", altfel spus al transmutării metalelor de rînd în *argint*. De unde i-a și fost acordat, poate, titlul de mare *argintar*. Oricum ar fi, trebuie să recunoaștem că, prin sumedenia simbolurilor alese, Jacques Coeur a făcut totul pentru a da de înțeles, pe drept sau pe nedrept, că ar fi fost un *filozof al focului*.

Toată lumea cunoaște blazonul și deviza acestui înalt personaj: *trei inimi* formează centrul legendei prezentate ca un rebus, *Iremile bărbate vor răzbate*. Maximă mîndră, ce debordează de energie și care, dacă o studiem potrivit regulilor cabalistice,

capătă un înțeles aparte. Într-adevăr, dacă citim *iremă* în ortografia epocii vom obține deodată: 1° formula Spiritului universal (*rază de lumină*); 2° numele popular al materiei de bază care se prelucrează (*fier*); 3° cele trei reiterări indispensabile perfectării totale a celor două Magisterii (*cele trei iremi*). Așa încît, convingerea noastră este că Jacques Coeur a practicat alchimia sau că a văzut cel puțin cu ochii lui cum se fabrică *piatra albită* pornind de la fierul „esențifiat" și de trei ori răscopt.

Pe lîngă inimă, cochilia Sfîntului Iacob ocupă un loc de seamă printre hieroglifele vistiernicului nostru. Cele două imagini sînt întotdeauna fie împreunate, fie dispuse simetric, cum putem vedea pe motivele centrale ale cercurilor cvadrilobate de la ferești, de pe balustrade, de pe batanții și ciocanul porții etc. Această dualitate a scoicii și a inimii constituie, desigur, un rebus al numelui proprietarului, Jacques Coeur, sau semnătura sa steganografică. Totuși, scoicile pectinide, din familia zisă pieptene (*Pecten Jacobaeus*, spun naturaliștii), le-au servit întotdeauna drept însemn pelerinilor ce mergeau la Santiago, Saint-Jacques. Aceștia le purtau fie pe pălărie (cum putem vedea pe o statuie a Sfîntului James/Iacob aflată la abația Westminster), fie în jurul gîtului, ori agățate în piept, însă întotdeauna ținute la vedere. În simbolismul secret, *Scoica de Compostella* (pl. XXXIX), despre care am avea multe de spus, desemnează principiul *Mercur*[1], numit și *Călător* sau *Pelerin*. Ea e purtată în mod mistic de toți cei care întreprind opera și purced întru obținerea stelei (*compos stella*). E de înțeles atunci că Jacques Coeur a pus să se sculpteze, la intrarea palatului, aceast *icon peregrini*, atît de popular printre suflerii Evului Mediu. De altfel, nu descrie și Nicolas Flamel, într-ale sale *Figuri Hieroglifice*, o călătorie parabolică pe care ar fi întreprins-o pentru a-i cere, chipurile, „Jupînului Iacob din Galiția" ajutorul, iluminarea și protecția? Toți alchimiștii se află în acest stadiu la începutul lucrării. Cu toiagul drept călăuză și scoica drept însemn, ei trebuie să purceadă la această lungă și primejdioasă călătorie, din care jumătate se petrece pe uscat, iar restul pe apă. Pelerini mai întîi, cîrmaci după aceea.

[1] Mercurul este *apa sfințită* a Filozofilor. Odinioară, *agheasma* era păstrată în cochilii mari, cum mai găsim și astăzi în multe biserici de țară.

CONACUL JACQUES-CŒUR – FAȚADA

Scoica de Compostella

Capela, restaurată, pictată în întregime, nu are aproape nimic interesant. N-a mai rămas mare lucru din simbolismul de altădată, dacă lăsăm deoparte tavanul, în ogive încrucișate, unde cei vreo douăzeci de îngeri prea noi au cîte un glob pe frunte și desfășoară niște filactere, și o Bunăvestire sculptată pe timpanul ușii. Să ne oprim așadar la odaia cea mai ciudată și mai originală a Palatului.

Găsim aici un frumos grup sculptat pe o vinietă ce ornează așa-zisa *Vistierie*. Ni se spune că e vorba de întîlnirea lui Tristan cu Isolda. Nu vom contesta asta, subiectul neputînd să schimbe nimic din expresia simbolică pe care aceasta o degajă. Frumosul poem medieval face parte din ciclul romanelor *Mesei rotunde*, legende hermetice tradiționale ce nu sînt decît fabule grecești reînnoite. El se raportează în mod direct la transmiterea unor cunoștințe științifice străvechi, sub vălul ingenioaselor ficțiuni popularizate de geniul trubadurilor noștri picarzi (pl. XL).

În centrul motivului, un cufăr scobit și pătrățos iese dintre rădăcinile unui copac rămuros, în al cărui desiș se ascunde capul încoronat al regelui Marc. De o parte și de alta apar *Tristan de Léonois* și Isolda, cel dintîi purtînd o scufă cu burleu, cea de-a doua o coroană pe care și-o aranjează cu mîna dreaptă. Personajele sînt reprezentate în *pădurea Moregească*, pe un covor de iarbă deasă și flori, și au ochii ațintiți asupra misterioasei pietre scobite care îi separă.

Tristan de Léonois este o replică a mitului lui Tezeu. Tristan înfruntă și ucide un *Morhout*, Tezeu – *Minotaurul*. Regăsim aici hieroglifa de fabricare a *Leului verde* – de aici numele de *Léonois* sau *Léonnais* purtat de Tristan – reprodusă și de Basile Valentin prin lupta între cele două măreție făpturi, *vulturul* și *dragonul*. Această ciudată încleștare a corpurilor chimice care prin combinare produc dizolvantul secret (precum și vasul compusului) a furnizat subiectul a nenumărate fabule profane și alegorii sacre. Așa e Cadmos ce străpunge șarpele pironindu-l într-un stejar; Apollon ce săgetează balaurul Python, precum Iason dragonul din Colhida; Horus care se luptă cu Tifon din mitul osirid; Hercule tăind capetele Hidrei, precum Perseu căpățîna Gorgonei; Sfîntul Mihail, Sfîntul Gheorghe, Sfîntul Marcel nimicind dragonul, replici creștinești ale lui Perseu călărind pe Pegas și ucigînd monstruosul gardian al Andromedei; tot așa e și lupta cocoșului

PL. XL

CONACUL JACQUES-CŒUR – VISTIERIA
Tristan și Isolda

cu vulpea, despre care am vorbit atunci cînd am descris medalioanele de la Paris; cea dintre alchimist și dragon (Cyliani), dintre remoră și salamandră (de Cyrano Bergerac), dintre șarpele roșu și șarpele verde etc.

Acest dizolvant neobișnuit permite *reîncruzirea*[1] aurului natural, înmuierea și revenirea lui la starea dintîi, sub o formă salină, friabilă și extrem de fuzibilă. Aceasta e întinerirea regelui pe care o semnalează toți autorii, începutul unei noi faze evolutive, personificată, în motivul de care ne ocupăm, de Tristan, nepotul regelui Marc. De fapt, din punct de vedere chimic, unchiul și nepotul sînt unul și același lucru, fiind de-un gen și de-o origine. Perzîndu-și culoarea pentru un timp, aurul își pierde coroana, rămînînd așa pînă cînd ajunge la cel mai înalt grad de superioritate la care îl pot duce natura și arta. El primește atunci în moștenire o a doua coroană, „infinit mai nobilă decît prima", cum ne asigură Limojon de Saint-Didier. Iată de ce silueta lui Tristan și cea a reginei Isolda se decupează limpede, pe cînd bătrînul rege rămîne tupilat în frunzișul copacului din centru, care crește din piatră precum arborele lui Iesei din pieptul Patriarhului. Să mai remarcăm că regina este în același timp soața moșneagului și a flăcăului erou, menținînd astfel tradiția hermetică prin care regele, regina și ibovnicul alcătuiesc triada minerală a Marii Opere. Să încheiem semnalînd un detaliu destul de important pentru analiza simbolului. Arborele din spatele lui Tristan e atît de încărcat cu poame uriașe, pere sau smochine enorme, încît frunzele-i nu se mai văd de sub fructe. Ciudată e, într-adevăr, această pădure de *Moarte-Regească*, și tare am fi ispitiți să o asimilăm fabuloasei și fermecatei Grădini a Hesperidelor!

[1] Termen din tehnica hermetică însemnînd *a face crud*, altfel spus a determina revenirea la o stare anterioară celei ce caracterizează maturitatea, a retrograda.

II

Conacul Lallemant ne va reține mai mult atenția decît Palatul Jacques-Coeur. Locuință burgheză, de dimensiuni modeste și de un stil mai recent, ea prezintă avantajul rar de a fi ajuns pînă la noi într-o perfectă stare de conservare. Nici o restaurare și nici o mutilare nu i-au înlăturat frumosul caracter simbolic dat de decorația abundentă cu subiecte delicate și minuțioase.

Corpul clădirii, construit pe panta unui taluz, are temelia cam cu un etaj mai jos decît nivelul curții. Această dispoziție necesită folosirea unei scări construite sub o boltă ascendentă în semicerc. Este un sistem pe cît de ingenios, pe atît de original, și care permite accesul la curtea interioară spre care dă intrarea apartamentelor.

Pe palierul boltit, acolo unde începe scara, paznicul – a cărui rafinată afabilitate merită toată lauda – împinge o ușiță ce dă în dreapta. „Aici", ne spune el, „e bucătăria." – Încăpere vastă, săpată la subsol, dar cu tavanul jos, luminată cu zgîrcenie printr-o singură fereastră croită în lărgime și împărțită în două de o bară de piatră. Cuptor minuscul și fără profunzime: iată ce mai „bucătărie". În sprijinul afirmațiilor sale, ciceronele nostru ne arată un ornament, la baza unei arcade, figurînd un învățăcel care ține un făcăleț. Oare așa să fi arătat o cuhnie din secolul al XVI-lea? Eu unul sînt sceptic. Privirile mi se plimbă de la micul cuptor – unde numai cu greu s-ar putea frige o curcă, dar în care ar intra cu ușurință burlanul unui athanor – la țîncul promovat bucătar, apoi se opresc la această bucătărie, atît de tristă și de întunecată într-o însorită zi de vară...

Cu cît cuget mai mult, cu atît explicațiile ghidului mi se par mai neverosimile. Această sală joasă, întunecată, separată de sufragerie printr-o scară și o curte în aer liber, fără alte instalații afară de un cuptor îngust, neîndestulător, care n-are nici măcar o gură de sobă din fontă ori un suport pentru cremalieră, n-ar putea în mod logic să servească nici celei mai mici operațiuni culinare. Ea mi se pare, dimpotrivă, admirabil de adaptată muncii alchimice, din care lumina Soarelui, dușmana oricărei generații, trebuie gonită. Cît despre pretinsul bucătar, cunoaștem prea bine conștiinciozitatea, migala, grija de exactitate de care făcea dovadă orice *imaigier* de altădată atunci cînd își transcria gîndirea, ca să putem califica drept *pisălog* instrumentul pe care el îl îndreaptă spre vizitator. Nu putem crede că artistul nu s-ar fi gîndit să reprezinte și o *piuă*, complementul indispensabil al pisălogului. De altfel, forma însăși a instrumentului este caracteristică; ceea ce ține acest povarnagiu este de fapt *o retortă lungă*, asemănătoare celor pe care le folosesc chimiștii noștri și cărora încă li se mai spune *baloane*, din pricina burții lor sferice. În sfîrșit, extremitatea gîtului acestui presupus *pisălog* e scobită și retezată în pană, ceea ce dovedește că avem de-a face cu un recipient, clondir sau fiolă (pl. XLI).

Acest vas indispensabil și foarte tainic a primit felurite nume, alese pentru a ascunde de profani nu numai adevărata sa întrebuințare, dar și compoziția sa. Inițiații mă vor înțelege și vor ști despre ce vas vorbesc. În general, i se spune *oul filozofic* sau *Leul verde*. Prin termenul de *ou*, Înțelepții înțelegeau compusul lor, dispus în vasul său propriu și gata să se supună transformărilor pe care i le va provoca acțiunea focului. În acest sens, el este într-adevăr un *ou*, întrucît sub învelișul sau coaja sa se află acel *rebis* filozofal, alcătuit din alb și din roșu într-o proporție analogă cu cea din ouăle de pasăre. Cît despre cel de-al doilea epitet, explicația acestuia nu se găsește în nici un text. Batsdorff, într-al său *Fir al Ariadnei*, spune că Filozofii au numit *Leu verde* vasul ce servește la coacere, dar fără să dea vreo lămurire. Cosmopolitul, insistînd mai mult asupra calității vasului și pe faptul că el e absolut trebuincios pentru lucrare, afirmă că în Operă „ființează doar acest *Leu verde* care închide și deschide cele șapte peceți indisolubile ale celor șapte spirite metalice și care chinuie

PL. XLI

CONACUL LALLEMANT - ORNAMENT

Vasul Marii Opere

corpurile pînă ce le desăvîrșește, asta înfăptuindu-se prin lunga și neabătuta răbdare a artistului". Manuscrisul lui G. Aurach[1] ne arată o *retortă de sticlă*, umplută pe jumătate cu o *licoare verde*, și adăugește că toată arta constă în a obține acest *Leu verde*, al cărui nume îi arată culoarea. Acesta e *vitriolul* lui Basile Valentin. A treia figură a Lînii de Aur este aproape identică cu imaginea lui G. Aurach. Vedem în ea un filozof în straie roșii, înfășurat într-o mantie purpurie și purtînd o bonetă verde, care arată cu dreapta spre o *retortă vitroasă* ce conține un lichid *verzui*. Ripley se apropie și mai mult de adevăr atunci cînd spune: „În magisteriul nostru nu poate intra decît o singură murdărie; Filozofii îi spun cel mai adesea *Leu verde*. Acesta este *mijlocul* sau *mediul* prin care pot fi amestecate tincturile dintre Soare și Lună."

Se vede, potrivit acestor informații, că vasul e înțeles în două feluri, în funcție de materia sau de forma sa, pe de o parte ca un *vas al naturii*, pe de alta ca *vas al artei*. Descrierile, puțin numeroase și nu prea limpezi, pe care le-am tradus mai sus, se referă la natura vasului; o seamă de alte texte ne lămuresc cu privire la forma oului. După preferință, acesta poate fi sferic sau ovoidal, cu condiția să fie din sticlă curată, transparentă, fără defecte. Pereții săi trebuie să aibă o oarecare grosime, pentru a rezista presiunilor interne, iar unii autori recomandă în acest sens alegerea unei sticle de Lorena[2]. În sfîrșit, gîtul poate fi lung sau scurt, în funcție de intenția artistului sau de obișnuințele sale; esențialul e ca el să poată fi sudat ușor la lampa smălțuitorului. Dar aceste detalii practice sînt mult prea bine știute ca să ne mai întindem asupra lor.

În ce ne privește, vom reține doar că laboratorul și vasul Operei, locul în care trebăluiește Adeptul și cel în care acționează natura, sînt cele două certitudini care îi izbesc pe inițiați încă de la începutul vizitei și care fac din conacul Lallemant unul din cele mai seducătoare și mai rare lăcașuri filozofale.

---

[1] *Le Très précieux Don de Dieu*. Manuscrit de Georges Aurach, de Strasbourg, escript et peint de sa propre main, l'an du Salut de l'Humanité rachetée, 1415.

[2] Expresia *sticlă de Lorena* era folosită odinioară pentru a distinge sticla *turnată* de sticla *suflată*. Prin turnare, sticla de Lorena putea avea pereți foarte groși și uniformi.

Precedați de ghid, iată-ne acum pe caldarîmul curții. Cîțiva pași ne aduc la intrarea unei *loggia* luminate cu prisosință printr-un portic alcătuit din trei arcuri cintrate. Pătrundem într-o sală spațioasă, cu tavanul vărgat de căpriori groși. Blocurile și coloanele de piatră, precum și celelalte rămășițe antice depuse aici îi dau aspectul unui muzeu de arheologie locală. Pe noi, însă, nu asta ne interesează, ci zidul din capăt, unde e inserat un minunat basorelief din piatră pictată. Acesta îl reprezintă pe Sfîntul Cristofor lăsîndu-l pe copilul Isus pe malul stîncos al legendarului pîrîu prin care l-a purtat în cîrcă. În fundal, un pustnic ce ține un felinar – întrucît scena se petrece noaptea – iese din coliba sa și se îndreaptă spre Pruncul Împărat (pl. XLII).

Ne-a fost deseori dat să întîlnim frumoase reprezentări din vechime ale Sfîntului Cristofor; nici una însă nu era mai aproape ca aceasta de sensul legendei. De aceea, subiectul acestei capodopere și textul lui Jacques de Voragine oferă neîndoielnic același tîlc hermetic, conținînd pe deasupra un anumit detaliu ce nu se mai regăsește în altă parte. Sfîntul Cristofor capătă astfel o importanță capitală, dată fiind analogia dintre uriașul ce-l poartă pe Cristos și materia ce poartă aurul (Χρυσοφόρος), jucînd același rol în Operă. Cum intenția noastră e de a face ceva util pentru învățăcelul cinstit și de bună credință, vom explica pe dată esoterismul pe care îl lăsasem deoparte atunci cînd am vorbit despre statuile Sfîntului Cristofor și despre steiul din fața bisericii Notre-Dame din Paris. Dar, pentru a putea vorbi mai pe înțeles, vom transcrie înainte de toate istoria legendară povestită de Amédée de Ponthieu[1], care o luase de la Jacques de Voragine. Subliniem dinadins pasajele și numele care au un raport direct cu lucrarea, cu condițiile sale și cu materialele, astfel încît cititorul să se poată opri asupra lor, să cugete și să poată trage un folos din asta.

„Înainte de a fi creștin, Cristofor se numea *Offerus*; era un soi de uriaș, cu mintea foarte îngustă. Cînd atinse vîrsta bărbăției, *se porni să călătorească*, zicînd că ar vrea *să slujească celui mai mare împărat de pe fața pămîntului*. Îl trimiseră la curtea unui

---

[1] Amédée de Ponthieu, *Légendes du Vieux Paris*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, p. 106.

puternic împărat, care se bucură să aibă un *slujitor* atît de strașnic. Într-o zi, auzind un menestrel pomenind numele Satanei, împăratul înspăimîntat își făcu semnul crucii. «De ce te închini? întrebă pe dată Cristofor. – Pentru că mi-e teamă de diavol, răspunse împăratul. – Dacă te temi de el, nu înseamnă asta oare că ești mai nevolnic decît el? Voi merge atunci să-i slujesc Satanei.» Și cu aceste cuvinte *Offerus* plecă.

După o lungă peregrinare în căutarea acelui puternic monarh, văzu venind spre el o șleahtă de călăreți înveșmîntați în roșu; iar mai-marele acestora, care era negru, îi zise: «Pe cine cauți? – Îl caut pe diavol, deoarece voiesc să-l slujesc. – Eu sînt diavolul, vino cu mine.» Și iată-l pe *Offerus* argățit printre slugile Satanei. Într-o zi, pe cînd goneau la galop, drăceasca ceată trecu pe lîngă o cruce aflată la marginea drumului; dar necuratul porunci să se facă stînga-mprejur. «Pentru ce faci aceasta? întrebă *Offerus*, totdeauna doritor să învețe cîte ceva. – Pentru că mă tem de Cristoșii zugrăviți. – Dacă te temi de un Cristos zugrăvit, atunci ești mai nevolnic decît el; voiesc așadar să intru *în simbria lui Cristos*.» *Offerus trecu singur prin fața crucii* și își urmă drumul. Întîlni *un blînd sihastru* și îl întrebă unde ar putea fi văzut Cristos. «Pretutindeni, răspunse sihastrul. – Nu pricep, zise *Offerus*, dar de grăiești adevărat, spune-mi, cum l-ar putea sluji un găligan zdravăn și descurcăreț ca mine? – Îl poți sluji, răspunse schimnicul, prin rugăciuni, prin posturi și prin *veghi*.» *Offerus* făcu o strîmbătură. «Nu-i pot oare face pe plac și altfel? întrebă el.» Monahul înțelese cu cine avea de-a face și, luîndu-l de mînă, îl duse la marginea unui *pîrîu* năvalnic *ce se prăvălea de pe un munte înalt*, și îi spuse: «*Sărmanii oameni* care au trecut *apa asta* s-au înecat; stai aici și trece-i dincolo, pe umerii tăi zdraveni, pe cei care ți-or cere-o. De vei face asta din iubire pentru Cristos, el te va lua ca *slugă la sine*. – Voi face-o din iubire pentru Cristos, răspunse *Offerus*.» El își croi așadar o colibă chiar pe mal și-i cără, zi și noapte, pe toți călătorii care i-o cereau.

Într-o noapte, el dormea adînc, zdrobit de oboseală; îl trezi un bocănit în ușă și auzi o voce de *copil* care îl strigă pe nume *de trei ori*! Se ridică, sui copilul pe umerii săi lați și intră în șuvoi. Ajuns în miloc, simți cum sporește furia puhoiului, cum valurile se umflă și se năpustesc în picioarele sale tremurătoare doar-doar l-or răsturna.

CONACUL LALLEMANT

Legenda Sfîntului Cristofor

El se împotrivi cum putu, dar copilul atîrna ca o piatră de moară; în acea clipă, temîndu-se că ar putea să-l scape pe micul călător, el smulse un copac de care se sprijini; dar valurile se umflau și mai abitir, iar copilul atîrna din ce în ce mai greu. *Offerus*, de spaimă să nu-l înece, întoarse capul spre el și-i zise: «Copile, de ce te faci așa greu? Parcă aș duce lumea întreagă în spinare.» Iar copilul răspunse: «Nu porți numai lumea, ci și pe *cel care a făcut lumea*. Eu sînt Cristos, Dumnezeul și stăpînul tău. Ca răsplată pentru felul în care m-ai slujit, te botez în numele Tatălui meu, în numele meu, și-n cel al Sfîntului Duh; de-acum, Cristofor îți va fi numele.» Din acea zi, Cristofor străbate pămîntul pentru a *răspîndi cuvîntul* lui Cristos."

E de-ajuns această istorisire pentru a arăta cu cîtă fidelitate artistul a observat și a reprodus pînă și cele mai mici detalii ale legendei. Ba chiar a făcut și mai mult. Inspirat de învățatul hermetist care îi comandase această operă[1], el l-a închipuit pe uriaș cu picioarele în apă, înveșmîntat doar cu o bucată de pînză înnodată pe umăr și strînsă peste burtă cu un chimir. Acest brîu îi dă Sfîntului Cristofor adevăratul său caracter esoteric. Ceea vom spune despre asta este o învățătură tainică. Dar, pe lîngă faptul că pentru multă lume știința transmisă în felul acesta rămîne la fel de tenebroasă, noi mai socotim și că o carte din care nu se poate afla nimic este o carte inutilă și zadarnică. Iată de ce ne vom strădui să dezghiocăm simbolul pe cît se poate, astfel încît să le putem arăta cercetătorilor celor oculte *faptul științific ascuns* sub imagine.

Chimirul lui Offerus e crestat de *linii încrucișate*, aidoma celor ce apar la suprafața dizolvantului preparat în mod *canonic*. Acesta e *Semnul* despre care toți Filozofii știu că arată, pe dinafară, virtutea, desăvîrșirea, extrema puritate intrinsecă a substanței lor mercuriale. Am mai spus-o de cîteva ori, și o vom repeta aici: toată truda artei constă în a învîrtoșa acest mercur pînă cînd el va pune pe sine acest *semn*. Iar zisului *semn*, vechii autori i-au spus *Sigiliul lui Hermes*, *Sarea Înțelepților* (*Sare* în loc de *Semnare*), ceea ce nu face decît să-i nedumerească pe cercetători, *stigmatul* sau *urma Atotputernicului*, *pecetea* sa, apoi *Steaua Magilor*, *Steaua polară* etc. Această

[1] Potrivit anumitor documente păstrate în arhivele casei Lallemant, știm că Jean Lallemant făcea parte din Confreria alchimică a *Cavalerilor Mesei Rotunde*.

dispoziție geometrică subzistă și apare cu și mai multă limpezime atunci cînd aurul a fost pus să se dizolve în mercur pentru a reveni la starea sa dintîi, cea de *aur tînăr* sau *întinerit*, într-un cuvînt cea de *aur copil*. Iată de ce mercurul, *slugă credincioasă* și *Semnarea pămîntului*, mai e numit și *Fîntîna Tinereții*. Filozofii se exprimă așadar lămurit atunci cînd ne învață că mercurul, o dată efectuată dizolvarea, *rămîne greu cu pruncul*, cu *Fiul Soarelui*, cu *Micul Crai* (*Crăișorul*), ca o mamă adevărată, întrucît *aurul renaște în sînul său*. „Vîntul – care e mercurul înaripat și volatil – l-a purtat în pîntec", ne spune Hermes într-a sa *Tabulă Smaragdină*. Or, regăsim versiunea secretă a acestui adevăr pozitiv în *Plăcinta Regilor*, care se împarte în familii, după datină, la Epifanie, marea sărbătoare ce amintește *înfățișarea pruncului* Isus Cristos în fața Magilor și a Neamurilor. Tradiția ne spune că Magii au fost călăuziți pînă la leagănul Mîntuitorului de o *stea*, care le-a fost *semn prevestitor*, *Bunăvestire* a nașterii sale. *Plăcinta* noastră e *semnată*, precum materia însăși, și conține în coca figurina pruncului numită de popor *scăldător*. Acesta e Pruncul Isus cărat de Offerus, *slujitorul* sau *călătorul*; este *aurul din scăldătoare*; este *bobul*, *sabotul*, *leagănul* sau *crucea* de onoare, după cum tot el e *peștele* „care înoată în marea noastră filozofică", cum afirmă Cosmopolitul[1]. Să mai remarcăm că în bazilicile bizantine Cristos era reprezentat uneori cu o coadă de *pește*, precum Sirenele. Așa poate fi văzut pe un capitel al bisericii Saint-Brice din Saint-Brisson-sur-Loire (Loiret). *Peștele* este hieroglifa Pietrei Filozofilor în primul său stadiu, deoarece piatra, ca și peștele, se naște în apă și trăiește în apă. Printre picturile sobei alchimice executate în 1702 de P.-H. Pfau[2] vedem un pescar scoțînd cu undița din apă un *pește* arătos. Alte alegorii recomandă ca el să fie prins cu un *năvod*, sau cu o *plasă* fină, ceea ce e o imagine exactă a rețelei din fire împletite, trasată schematic pe turta de *mălai*[3] de la Epifanie. Să mai semnalăm și o

[1] *Cosmopolite* sau *Nouvelle Lumière Chymique. Traité du Sel*, Paris, J. d'Houry, 1669, p. 76.

[2] Păstrată la muzeul din Winterthur (în Elveția).

[3] Expresia populară *a avea mălai* echivalează cu *a fi înstărit*. Cel care e îndeajuns de norocos ca *să găsească bobul în plăcintă* nu mai are nevoie de nimic; acestuia nu-i vor lipsi niciodată banii. El va fi de două ori rege, atît prin știință, cît și prin avere.

altă formă emblematică, mai rară, dar nu mai puțin strălucită. Nu mică îmi fu surpriza, la niște prieteni la care fusesem invitat pentru a împărți plăcinta în familie, să văd pe coaja acesteia desenul crengilor unui *stejar*, în locul romburilor trasate de obicei. Scăldătorul fusese înlocuit printr-un peștișor de porțelan, iar pe acest *pește* se vedeau bine *solzii* (lat. *sol, solis*, „Soarele"). Vom destăinui de îndată semnificația hermetică a *stejarului*, cînd vom vorbi despre Lîna de Aur. Să mai spunem că faimosul *pește* al Cosmopolitului, cel pe care el îl numește *Echinéis*, este ariciul sau *ursul-de-mare* (echinus), *ursulețul*, altfel zis *ursa-mică*, constelația în care se află *steaua polară*. Șestul aricilor-de-mare fosilizați, care se găsesc din belșug pretutindeni, are o față dungată ce aduce cu razele unei stele. Iată de ce Limojon de Saint-Didier le recomandă cercetătorilor să se călăuzească „luîndu-se după *steaua nordului*".

Acest pește misterios este *peștele regal* prin excelență; cel care îl găsește în bucata sa de plăcintă este împodobit cu numele de *rege* și e sărbătorit ca atare. Or, în trecut, erau desemnați ca *pești regali* delfinul, nisetrul, somonul și păstrăvul, deoarece se spunea că aceste specii sînt rezervate pentru masa regelui. De fapt, această denumire nu avea decît un caracter simbolic, întrucît *feciorul mai mare al regelui*, cel care trebuia să-și pună coroana, purta întotdeauna titlul de *Delfin*, numele unui pește, ba chiar al unui *pește regal*. De altfel, pescarii cu barca din *Mutus Liber* caută tocmai să prindă un *delfin* cu *năvodul* și momeala lor. Tot așa, vedem niște *delfini* pe diversele motive decorative ale casei Lallemant: la fereastra din mijloc a foișorului din colț, pe capitelul unui pilastru, precum și pe placa ornată a măsuței din capelă. Aceasta este și orginea *Ichtus*-ului scrijelit în grecește în Catacombele romane. Într-adevăr, Martigny[1] reproduce în acest sens o ciudată pictură din Catacombe reprezentînd un pește ce străbate valurile ducînd în spate un *coș* în care se află niște pîini și un obiect roșu, de formă alungită, care e poate un clondir cu vin. Hieroglifa *coșului* dus de pește este identică cu cea a plăcintei; textura sa e alcătuită de asemenea din linii încrucișate. Fără să ne întindem mai mult asupra acestor apropieri, să mai atragem atenția

[1] Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, art. *Eucharistie*, ed. a 2-a, p. 291.

curioșilor asupra *coșului* lui Bacchus, numit *Cista*, pe care îl purtau cistoforii la procesiunile bacanalelor și în care, ne spune Fr. Noel[2], „era ascunsă taina tainelor".

Pînă și coca galetei se supune regulilor simbolisticii tradiționale. Cu această cocă se face o plăcintă *din foi*, iar *scăldătorul* e vîrît în ea ca un semn între foile unei cărți. E interesant cum ni se confirmă faptul că plăcinta Regilor reprezintă materia. Sendivogius ne spune că mercurul preparat prezintă aspectul unei mase pietroase, fărîmicioase ca un *foetaj*. „Dacă vă uitați bine", spune el, „veți vedea cît e de înfoiată". Într-adevăr, lamelele cristaline din care îi e formată substanța se suprapun ca *foile unei cărți*; de aceea, ea a primit epitetele de *pămînt înfoiat, pămînt din foetaj, carte cu foi multe* etc. Astfel, materia primă a Operei este exprimată simbolic printr-o *carte* cînd deschisă, cînd închisă, după cum a fost prelucrată sau de-abia extrasă din mină. Uneori, cînd această carte e reprezentată închisă, lucru care indică substanța minerală brută, ea e pecetluită prin șapte fețe; acestea marchează cele șapte operațiuni succesive prin care ea poate fi deschisă, fiecare operațiune constînd în spargerea unei peceți. Aceasta e *Marea Carte a Naturii*, în paginile căreia e închisă revelația științelor profane și a tainelor sacre. E o carte despuiată de podoabe, care se citește ușor, dar cu condiția să o găsim, ceea ce e foarte greu, și s-o putem deschide, ceea ce e și mai trudnic.

Să vizităm acum interiorul conacului. În fundul curții e o ușă joasă și boltită care dă spre apartamente. Aflăm prin ele lucruri de soi, iar iubitorii Renașterii noastre pot găsi aici îndeajuns pentru a-și îndestula gustul artistic. Să traversăm sufrageria, al cărei tavan cloazonat, precum și șemineul cu armoariile lui Ludovic al XII-lea și ale Anei de Bretania, sînt niște minunății, și să trecem pragul capelei.

Adevărată bijuterie, cizelată și ghioșată cu dragoste de măiștrii artiști, această cameră îngustă n-ar putea fi luată drept o capelă, de n-ar fi fereastra cu cele trei arcaturi întretăiate în stil ogival. Toată ornamentația ei este profană, toate motivele care o împodobesc sînt luate din știința hermetică. Un superb basorelief, executat în maniera Sfîntului Cristofor din *loggia*, are ca subiect

[1] Fr. Noel, *Dictionnaire de la Fable*, Paris, Le Normant, 1801.

mitul păgîn al Lînii de aur. Chesoanele din tavan servesc drept cadre pentru numeroase figuri hieroglifice. O credență drăgălașă din secolul al XVI-lea ne propune o enigmă alchimică. Nu găsim nici o scenă religioasă, nici un verset din psalmi, nici o parabolă evanghelică, nimic în afară de verbul misterios al Artei sacerdotale... Să se fi ținut oare slujbele în acest cabinet cu podoabe atît de puțin ortodoxe, dar, dimpotrivă, atît de propice, prin intimitatea sa mistică, meditațiilor, lecturilor, ba chiar și rugăciunii Filozofului? – Capelă, studio sau oratoriu? Punem această întrebare fără să-i dăm un răspuns.

Basorelieful *Lînii de aur*, care se remarcă încă de la intrare, este un peisaj măiestru săpat în piatră, înfrumusețat cu vopsele, dar aflat în umbră și umplut de detalii stranii pe care patina vremii le face greu de distins. În mijlocul unui amfiteatru de stînci acoperite de licheni, cu pereții verticali, vedem o pădure, alcătuită mai ales din stejari, care își înalță trunchiurile zgrunțuroase și își revarsă desișul frunzelor. Prin luminișuri se întrevăd animale greu de identificat – un dromader, un bou sau o vacă, o broască în vîrful unei stînci etc. – care dau puțină viață aspectului sălbatic și ostil al locului. Pe solul ierbos cresc flori și trestii din genul *phragmites*. Pielea *berbecului* e pusă în dreapta, pe un colț ieșit de stîncă, și e păzită de un dragon a cărui siluetă amenințătoare se detașează pe cer. Chiar și figura lui Iason exista odinioară, la poalele unui stejar, dar această parte a compoziției, probabil prost lipită, s-a desfăcut de restul ansamblului (pl. XLIII).

Istoria *Lînii de aur* este o parabolă completă a muncii hermetice care trebuie să ducă la Piatra Filozofală[1]. În limbajul Adepților, i se spune *Lînă de aur* atît materiei preparate pentru Operă, cît și rezultatului final. Lucru cît se poate de nimerit, deoarece aceste substanțe nu se deosebesc decît prin gradul de puritate, de fixitate și de maturitate. Piatra Filozofilor și Piatra Filozofală sînt, prin urmare, două lucruri asemănătoare, prin natură și prin origine, cu diferența că cea dintîi e crudă, pe cînd cea de-a doua, care derivă din prima, este perfect coaptă și mistuită. Poeții greci ne povestesc că „Zeus fu atît de mulțumit de sacrificiul făcut în onoarea sa de Frixos, încît voi ca cei în

[1] Cf. *Alchimie*, *op. cit.*

PL. XLIII

CAPELA CONACULUI LALLEMANT

Lîna de Aur

stăpînirea cărora va fi această *lînă* să trăiască în belşug cîtă vreme o vor păstra, dar că, în acelaşi timp, toată lumea să poată încerca să le-o smulgă". Putem spune, fără teama de-a ne înşela, că nu mulţi profită de autorizaţia de a încerca. Nu că sarcina ar fi peste putinţă, ea nu e nici măcar atît de primejdioasă, întrucît cei care cunosc *dragonul* ştiu şi cum să-l înfrîngă, dar greutatea cea mare constă în interpretarea simbolismului. Cum să stabileşti o concordanţă mulţumitoare între nişte imagini atît de diferite, între texte contradictorii? Şi totuşi, acesta e singurul mijloc de care dispunem pentru a ne recunoaşte calea printre atîtea drumuri fără ieşire, fundături de netrecut, care ni se oferă şi care-l ispitesc pe novicele nerăbdător să meargă înainte. Aşa încît, nu vom înceta să le recomandăm discipolilor să-şi îndrepte sforţările spre lămurirea acestui punct rămas neclar, cu toate că e material şi tangibil, acest pivot în jurul căruia se învîrtesc toate combinaţiile simbolice pe care le studiem.

Aici adevărul apare sub două imagini distincte, cea a *stejarului* şi cea a *berbecului*, care reprezintă, am mai spus-o, *unul şi acelaşi lucru* sub *două aspecte* diferite. Într-adevăr, vechii autori au socotit întotdeauna că *stejarul* desemnează numele vulgar al subiectului iniţial, aşa cum îl aflăm în mină. Filozofii ne informează asupra acestei materii printr-o aproximaţie, al cărei echivalent ar fi *stejarul*. Explicaţia noastră poate părea echivocă; o regretăm, dar n-am putea vorbi mai limpede fără să încălcăm anumite oprelişti. Numai cei care cunosc limba zeilor vor putea pricepe fără greutate, căci ei posedă cheile ce deschid toate porţile, fie ele ale ştiinţelor sau ale religiilor. Dar, pentru cîţiva pretinşi cabalişti, evrei sau creştini, mai bogaţi în pretenţii decît în ştiinţă, unde oare vom găsi un Tiresias, un Thales, un Melampus capabili să înţeleagă aceste lucruri? Nu, desigur, nu pentru aceştia ne dăm osteneala să scriem, pentru aceşti făcători de combinaţii iluzorii, care nu ne duc la nimic solid, pozitiv sau ştiinţific. Să-i lăsăm, dar, pe aceşti *doctori în kabbală* în ignoranţa lor, iar noi să revenim la subiectul nostru, închipuit de *stejarul* hermetic.

Toată lumea ştie că frunzele stejarului poartă cîteodată nişte mici excrescenţe rotunde şi grunjoase, avînd deseori un orificiu, numite nuci de *gală* (lat. *galla*), sau *ristic*. Or, dacă apropiem între ele aceste trei cuvinte latineşti: *galla, Gallia, gallus*, obţinem *ristic*,

Galia, cocoş. Cocoşul este emblema Galiei şi atributul lui *Mercur*, cum ne-o spune categoric Jacobus Tollius[1]; el încoronează clopotniţa bisericilor franceze, şi nu degeaba s-a spus că Franţa este Fiica cea mare a Bisericii. Nu trebuie să facem decît un pas pentru a descoperi ceea ce maeştrii artei au ascuns cu atîta grijă. Să purcedem. Nu numai că stejarul ne dă *gala*, risticul, dar ne mai dă şi *Cîrmîz*, care în Ştiinţa Veselă are aceeaşi semnificaţie cu *Hermes*, consoanele iniţiale fiind permutate. Ambii termeni au un sens identic, cel de *Mercur*. Totuşi, în vreme ce *gala* dă numele materiei mercuriale brute, *cîrmîzul* (în arabă *girmiz*, „care boieşte în cărămiziu") caracterizează substanţa preparată. Aceste lucruri nu trebuie confundate, ca să nu ne rătăcim atunci cînd vom trece la experienţe. Reţineţi, aşadar, că mercurul Filozofilor, adică materia lor preparată, trebuie să posede calitatea de a colora, şi că nu capătă această calitate decît trecînd prin primele preparaţii.

Cît despre *subiectul* nestrunjit al Operei, unii îl numesc *Magnesia lunarii*; alţii, mai sinceri, îi spun *Plumbul Înţelepţilor* sau *Saturnie vegetabilă*. Filalet, Basile Valentin şi Cosmopolitul îi zic *Fiul* sau *Odrasla lui Saturn*. Prin toate aceste denumiri atît de diverse, ei au în vedere cînd proprietatea sa magnetică, atrăgătoare a sulfului, cînd calitatea sa fuzibilă, lichefierea-i lesnicioasă. Cu toţii însă o cunosc drept *Ţărînă sfîntă* (*Terra sancta*); în sfîrşit, acest mineral are ca hieroglifă celestă semnul astronomic al *Berbecului* (*Aries*). *Gala*, în greacă, înseamnă *lapte*, iar *mercurul* mai e numit şi *Laptele Fecioarei* (*lac virginis*). Aşadar, fraţilor, dacă vă veţi aminti cele ce am spus în legătură cu *plăcinta Regilor*, şi dacă veţi mai cugeta la motivul pentru care egiptenii divinizaseră *cotoiul*, nu veţi mai avea nici o îndoială asupra subiectului pe care aveţi să-l alegeţi; numele său de rînd vă va fi fără îndoială cunoscut. Veţi poseda atunci acel *Haos al Înţelepţilor* „în care zac în potenţă toate tainele lumii", cum spune Filalet, taine pe care artistul destoinic nu va întîrzia să le activeze. Deschideţi, altfel spus descompuneţi această materie, încercaţi să-i izolaţi porţiunea pură, sau *sufletul metalic*, cum sună expresia consacrată, şi veţi avea Cîrmîzul, Hermesul, mercurul *spoitor*

[1] *Manuductio ad Coelum chemicum*, Amstelodami, *ap.* J. Waesbergios, 1688.

care poartă în sine *aurul mistic* așa cum Sfîntul Cristofor îl duce pe Isus sau cum berbecul își poartă lîna. Înțelegeți acum de ce *Lîna de aur* e agățată în *stejar*, precum gala sau cîrmîzul, și veți putea spune, fără să deformați adevărul, că *bătrînul stejar hermetic e muma mercurului secret*. Comparînd legendele și simbolurile, vi se va face lumină în minte și veți pricepe strînsa afinitate dintre stejar și berbec, dintre Sfîntul Cristofor și Pruncul Împărat, dintre Bunul Păstor și mioară, replica creștină a Hermesului criofor etc.

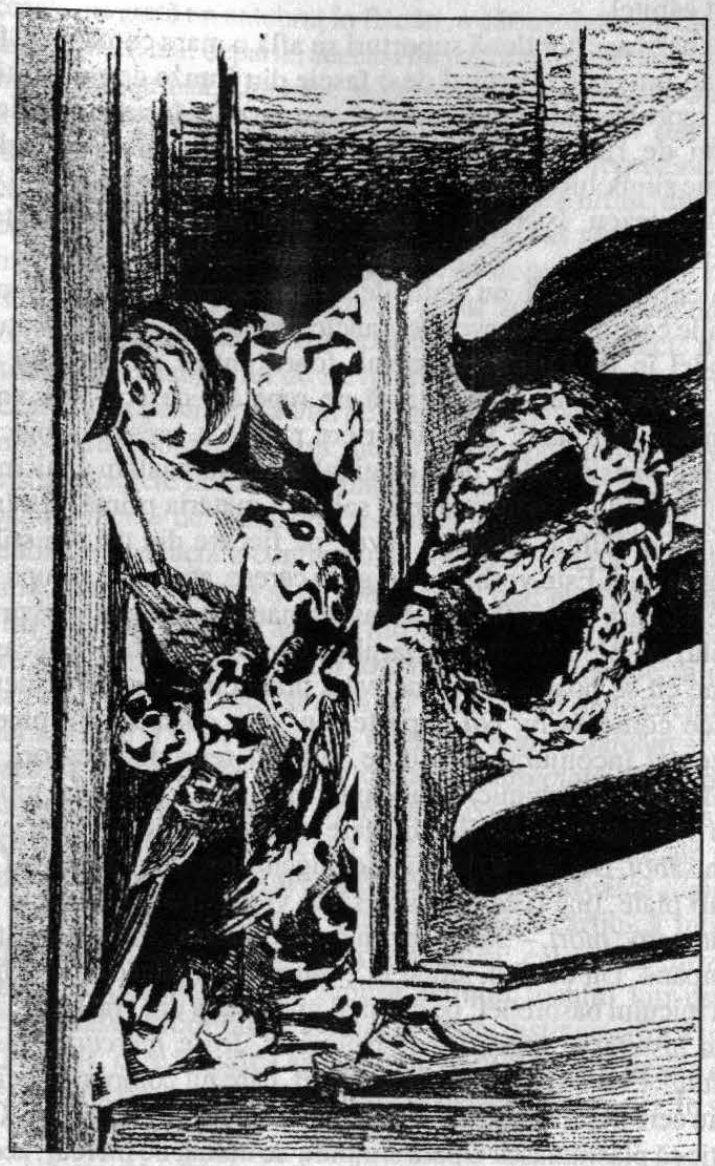
Îndepărtați-vă acum de pragul capelei și opriți-vă chiar în mijloc; ridicați privirile și veți putea admira una din cele mai frumoase colecții de embleme care există[1]. Plafonul, alcătuit din chesoane dispuse pe trei rînduri longitudinale, e susținut la jumătatea deschiderii de doi stîlpi pătrați sprijiniți de zid și pe a căror față sînt săpate cîte patru caneluri.

Cel din dreapta, care privește spre unica fereastră ce luminează această cameră, poartă între volute un cap de mort, plasat pe o consolă de frunze de stejar și înzestrat cu două aripi. Reprezentare expresivă a noii generații ieșite din această putrezire ce vine după moarte și prin care trec mixturile atunci cînd își pierd sufletul vital și volatil. Moartea corpului produce o coloratură albastru-închisă sau neagră, atribuită de obicei *Corbului*, *caput mortuum* hieroglific al Operei. Acesta e semnul și prima manifestare a disoluțiunii, a separării elementelor și a generației viitoare a *sulfului*, principiul colorant și fix al metalelor. Cele două aripi au fost puse aici pentru a ne aminti că, prin abandonarea părții volatile și apoase, se rupe coeziunea și se provoacă dizlocarea părților. Mortificat, corpul devine un scrum negru ce aduce cu zgura de cărbune. Apoi, sub acțiunea focului intrinsec produs de această dezagregare, cenușa calcinată își leapădă impuritățile grosolane și inflamabile; se naște atunci o *sare* pură, pe care arderea o colorează puțin cîte puțin, dîndu-i puterea ocultă a focului (pl. XLIV).

Capitelul din stînga ne oferă un vas decorativ al cărui gît e flancat de doi delfini. O floare, ce pare a ieși din vas, se deschide

[1] I se pot asemui doar două neprețuite sufite cu subiecte inițiatice; una, tot sculptată, din secolul al XVI-lea, aflătoare la Dampierre-sur-Boutonne (v. *Les Demeures Philosophales*); cealaltă, la Plessis-Bourré, din secolul al XV-lea, e acoperită cu picturi (v. *Deux Logis Alchimiques*).

PL. XLIV



CAPELA CONACULUI LALLEMANT
Capitel de pilastru – partea dreaptă

ajungînd să capete forma crinilor heraldici. Toate aceste simboluri ne trimit la dizolvant, la mercurul de rînd al Filozofilor, principiu contrar sulfului, a cărui elaborare se răsfrînge în emblema de pe celălalt capitel.

La baza acestor două suporturi se află o mare coroană de foi de stejar, traversată vertical de o fascie din frunze de același tip, și care reproduce simbolul grafic corespunzînd, în arta spagirică, numelui de rînd al subiectului. Astfel, coroana și capitelul reproduc simbolul complet al materiei prime, aidoma globului pe care Dumnezeu, Isus și cîțiva înalți monarhi sînt reprezentați ținîndu-l în mînă.

Intenția noastră nu este de a analiza în amănunt toate imaginile care împodobesc chesoanele acestui plafon ce constituie un model în felul său. Subiectul, foarte întins, ar necesita un studiu special și ne-ar obliga să ne repetăm deseori. Ne vom mărgini, prin urmare, la o descriere rapidă a acestor subiecte, rezumînd sensul celor mai originale. Să semnalăm mai întîi simbolul sulfului și al extragerii sale din materia primă, al cărui semn mai e dăltuit, cum am văzut, pe fiecare din cei doi stîlpi angajați în zid. Este vorba de un *glob ceresc*, așezat pe o cupă cu jăratec, și care prezintă o mare asemănare cu una din gravurile tratatului despre Azoth. Aici jarul ține locul lui Atlas, și această imagine cît se poate de instructivă a practicii nostre ne scutește de orice comentariu. Nu departe, un *stup obișnuit* din paie e reprezentat înconjurat de albine, subiect reprodus deseori, în special pe soba alchimică din Winterthur. Iată – ce ciudat motiv pentru o capelă! – un copilandru care urinează proiectîndu-și jetul într-un *sabot*. Dincolo, același țînc, îngenunchiat lîngă un vraf de lingouri plate, ține o *carte deschisă*, în vreme ce la picioarele lui zace un *șarpe mort*. – Să ne oprim aici, sau să continuăm? – Stau în cumpănă. Un detaliu, situat în penumbra mulurilor, ne indică sensul micului basorelief; pe cea mai înaltă țiglă din vraf figurează *sigiliul înstelat* al regelui mag Solomon. Jos e *mercurul*, sus e *Absolutul*. Procedeu simplu și complet, care nu comportă decît o *cale*, nu cere decît *o materie* și necesită *o singură operațiune*. „Cel care știe să plăsmuiască Opera slujindu-se numai de mercur, acela a găsit ultima desăvîrșire." Cel puțin asta e ceea ce afirmă autorii cei mai vestiți. Avem aici unirea celor două triunghiuri, al apei și

al focului, sau al sulfului și mercurului, reunite într-un singur corp, care generează astrul cu șase colțuri, hieroglifa prin excelență a Operei și a Pietrei Filozofale împlinite. O altă imagine, lîngă aceasta, ne arată un antebraț în flăcări, a cărui mînă a înșfăcat niște *castane* mari; mai departe, aceeași hieroglifă, ieșind dintr-o stîncă, ține o torță aprinsă; dincoace, o *găină* sau o *potîrniche* s-a cocoțat pe cornul Amalteei, din care se revarsă fructe și flori. Soiul orătaniei nu e prea limpede, dar, că emblema reprezintă *găina neagră* sau *potîrnichea roșie*, asta nu schimbă nimic din semnificația hermetică transmisă. Iată acum un *vas răsturnat*, scăpat, prin ruperea legăturii, din botul unui *leu* decorativ care îl ținea în echilibru: e o versiune originală a lui *solve et coagula* de la Notre-Dame din Paris; urmează un al doilea subiect, nu prea ortodox, ba chiar destul de ireverențios: e vorba de un copil care încearcă să rupă niște *mătănii* pe genunchi; mai departe, o *cochilie* mare, cea a lui Saint-Jacques, are un ghemotoc legat de ea printr-o serie de filactere în spirală. Fundul chesonului care poartă această imagine repetă de cincisprezece ori simbolul grafic ce permite identificarea exactă a conținutului cochiliei. Același semn, înlocuind numele materiei și de dimensiuni mai mari, apare alături, în mijlocul unui cuptor aprins. Într-o altă figură regăsim copilul, care presupun că joacă rolul artistului, cu picioarele în concavitatea faimoasei *scoici*, și zvîrlind înaintea lui niște cochilii mai mici care par a fi ieșit din cea mare. Să mai remarcăm și *cartea deschisă* devorată de flăcări; *columba aureolată*, luminoasă și flamboaiantă, emblemă a Spiritului; *corbul* în flăcări, suit pe *craniul* din care ciugulește, cu toatele figuri îmbinate ale morții și ale putrefacției; îngerul „care face *să se învîrtească lumea*" ca un titirez, subiect reluat și dezvoltat într-o cărticică intitulată *Typus Mundi*[1], opera unor părinți iezuiți; calcinația filozofică, simbolizată printr-o *rodie* supusă acțiunii focului într-un *potir lucrat*; deasupra corpului calcinat se poate distinge cifra 3 urmată de litera R, care îi indică artistului necesitatea de a *repeta de trei ori* acel procedeu asupra căruia am insistat de cîteva ori. În sfîrșit,

[1] *Typus Mundi* in quo ejus Calamitates et Pericula nec non Divini, humanique Amoris antipathia. Emblematice proponuntur a RR.C.S.I.A. Antuerpiae. Apud Joan, Cnobbaert, 1627.

imaginea următoare reprezintă un *ludus puerorum*, figurat întocmai cum îl aflăm în *Lîna de aur* a lui Trismosin: un prunc vesel, ținînd un bici, călărește un cal de lemn (pl. XLV).

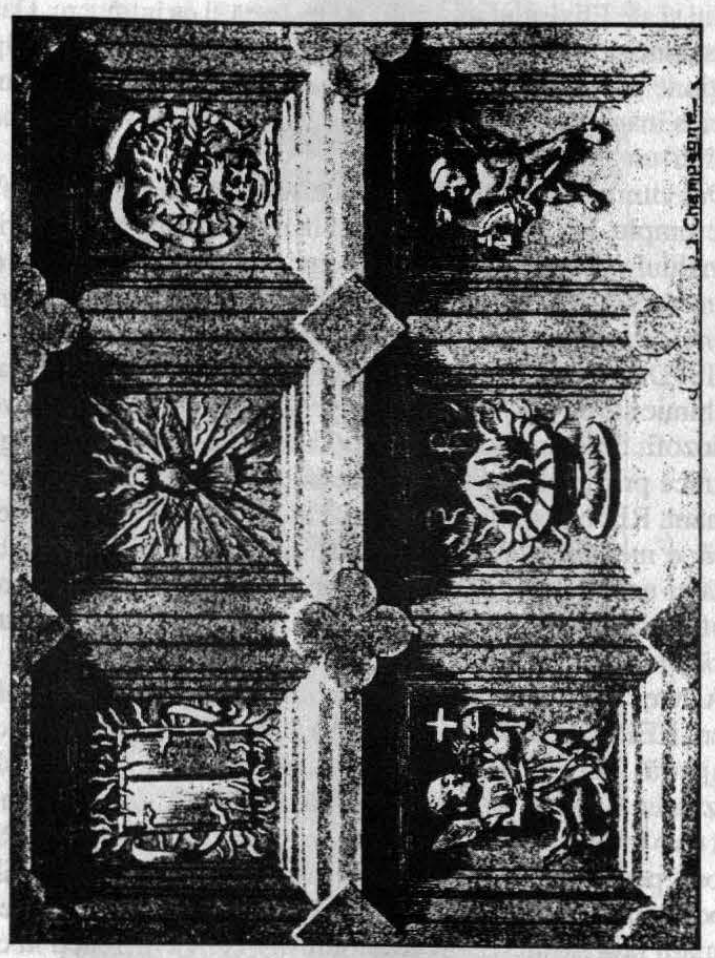
Am terminat cu înșirarea principalelor embleme hermetice sculptate pe tavanul capelei; să ne încheiem cercetarea analizînd un obiect straniu și deosebit de rar.

Lîngă fereastră se află, sculptată în zid, o credență din secolul al XVI-lea, care atrage privirile nu numai prin frumusețea decorației sale, cît și prin misterul unei enigme socotite indescifrabilă. Nici un vizitator, dacă e să credem spusele ciceronelui nostru, nu a putut vreodată să-i afle răspunsul. Acest eșec se explică fără îndoială prin faptul că nimeni nu a înțeles sensul simbolismului întregii decorații, și nici ce învățăminte se ascund sub numeroasele hieroglife. Frumosul basorelief al *Lînii de aur*, care ar fi putut să servească drept ghid, n-a fost înțeles în adevăratul său sens; toată lumea l-a luat drept o operă mitologică în care s-a dat frîu liber unei imaginații orientale. În schimb, credența noastră poartă ea însăși marca alchimică pe care n-am făcut, în această carte, decît să o descriem fragmentar (pl. XLVI). Într-adevăr, pe stîlpii angajați în zid care suportă arhitrava acestui templu în miniatură, descoperim, imediat sub capiteluri, emblemele consacrate *mercurului filozofal*; agheasmatarul, sau cochilia sfîntului Iacob, purtînd aripi și un trident, atributul zeului marin Neptun. Este aceeași indicație a principiului apos și volatil. Frontonul e constituit dintr-o vastă cochilie decorativă ce sprijină doi delfini dispuși simetric față de axă și cu cozile legate. Ornamentația acestei credențe simbolice se completează cu trei rodii în flăcări.

Cît despre enigmă, aceasta e compusă din doi termeni: RERE, RER, care nu par a avea vreun sens și care se repetă *de cîte trei ori* fiecare în fundul concav al firidei.

Mulțumită acestui aranjament simplu, descoperim deja o indicație prețioasă, cea a celor *trei repetiții* ale uneia și aceleiași tehnici voalate sub misterioasa expresie RERE, RER. Or, cele *trei rodii* în flăcări de pe fronton confirmă această triplă acțiune a unui singur procedeu și, cum ele reprezintă *focul corporificat* în acea *sare* roșie care e *Sulful* filozofal, vom înțelege mai ușor că arderea acestui corp trebuie *repetată de trei ori* pentru a realiza cele *trei opere* filozofice, potrivit doctrinei lui Geber. Prima operațiune ne

PL. XLV



CONACUL LALLEMANT
Tavanul Capelei (fragment)

procură mai întîi *Sulful*, sau medicamentul de gradul întîi; a doua operațiune, absolut identică cu prima, ne furnizează *Elixirul*, sau doctoria de gradul al doilea, care nu diferă de Sulf decît prin calitate, iar nu ca natură; în sfîrșit, a treia operațiune, executată ca și primele două, ne dă *Piatra filozofală*, leacul de gradul al treilea, care conține toate virtuțile, calitățile și perfecțiunile Sulfului și ale Elixirului multiplicate ca forță și ca întindere. Dacă, în plus, cineva va întreba în ce constă și cum se efectuează tripla operațiune despre ale cărei rezultate vorbim aici, îl vom trimite pe curios înapoi la basorelieful din tavan în care se vede *arzînd* o *rodie* într-un anume *vas*.

Dar cum vom descifra enigma cuvintelor lipsite de sens? – Foarte simplu. RE, ablativul latin de la *res*, înseamnă *lucrul* privit sub unghiul materiei sale; întrucît cuvîntul RERE e compus din RE, *un lucru*, și RE, *un alt lucru*, vom traduce *două lucruri într-unul*, sau *un lucru dublu*, iar RERE va echivala astfel cu RE BIS. Deschideți un dicționar hermetic, frunzăriți orice tratat de alchimie și veți afla că termenul REBIS, folosit în mod frecvent de Filozofi, desemnează *compostul* acestora, sau compusul gata de a trece prin metamorfoze succesive sub acțiunea focului. Să rezumăm. RE, o materie uscată, este *aurul filozofic*; RE, materie umedă, e *mercurul filozofic*; RERE sau REBIS, materie dublă, umedă și uscată în același timp, e amalgamul de aur și mercur filozofic, combinație care a primit de la natură și de la artă o *dublă proprietate* ocultă, echilibrată cu exactitate.

Aș vrea să pot fi mai limpede în explicarea celui de-al doilea termen, RER, dar nu îmi e permis să înlătur vălul de mister ce-l înconjoară. Totuși, pentru a satisface, în măsura posibilului, curiozitatea fiilor artei, să spunem că aceste trei litere conțin un secret de o importanță capitală, care se referă la *vasul Operei*. RER e folosit pentru a coace, a uni în mod radical și indisolubil, a provoca transformările compostului RERE. Cum să dau suficiente informații fără să-mi încalc jurămîntul? – Nu vă încredeți în cele ce spune Basile Valentin în cele *Douăsprezece Chei*, și nu-i luați cuvintele în mod literal atunci cînd pretinde că „acela care are materia va găsi lesne o oală în care s-o coacă". Eu – și cred că se poate avea încredere în sinceritatea mea – afirm că dimpotrivă, e peste putință a obține vreun oarecare succes în realizarea Operei,

CAPELA CONACULUI LALLEMANT

Enigma de pe credență

fără o cunoaștere perfectă a naturii și materiei din care e fabricat *Vasul Filozofilor*. Pontanus recunoaște că înainte de a afla ce e acest vas secret reîncepuse, fără succes, aceeași muncă de peste două sute de ori, deși lucra pe materiile bune, care trebuie, și urma metoda autentică. O maximă a artei spune că artistul trebuie *să-și facă el însuși* vasul. Așa încît, e mai bine să nu întreprindeți nimic pînă nu veți fi obținut toată lumina asupra acestei coji de ou pe care maeștrii din Evul Mediu o numeau *secretum secretorum*.

Dar ce este acest RER? – Am văzut că RE înseamnă *un lucru, o materie*; R, care e *jumătatea* lui RE, va însemna *o jumătate de lucru, de materie*. RER echivalează așadar cu o materie căreia i s-a adăugat o jumătate dintr-o alta, sau o jumătate din sine. Să mai notăm că nu e vorba aici de proporții, ci de o combinație chimică independentă de cantitățile relative. Pentru a fi mai lesne înțeles, iau un exemplu și presupun că materia reprezentată de RE ar fi *realgarul*, sau sulfura naturală de arsenic. R, jumătatea lui RE, ar putea fi, în acest caz, fie *sulful* realgarului, fie *arsenicul* din el, care seamănă între ele sau nu, în funcție de cum vorbim despre sulf și arsenic separat sau combinate în realgar. Așa încît RER va fi obținut printr-un realgar *îmbogățit* cu sulf, care e considerat ca fiind jumătatea sa, sau cu arsenic, privit ca cealaltă jumătate a acestei sulfuri roșii.

Alte cîteva sfaturi: căutați-l mai întîi pe RER, adică *vasul*. RERE vă va fi și el de îndată cunoscut. Întrebată ce e un Filozof, Sibila răspunse: „E un sticlar". Puneți-vă să fabricați sticla potrivit artei noastre, fără să țineți seama de procedeele sticlăriei. Meșteșugul olarului vă va fi mult mai folositor; luați aminte la planșele lui Piccolpassi[1], și veți vedea acolo una ce reprezintă *o columbă cu ghearele legate de o piatră*. Nu trebuie oare, urmînd neprețuitul sfat al lui Tollius, să căutați și să găsiți magisteriul într-un lucru *volatil*? Dar dacă nu posedați nici un vas în care să-l rețineți, cum îl veți împiedica să se evaporeze, să se risipească fără să lase nici cel mai mic reziduu? Faceți-vă deci mai întîi vasul, iar compusul să vină după aceea; pecetluiți cu grijă, astfel încît nici o suflare să nu scape; încălziți totul, potrivit artei, pînă la

[1] Claudius Popelin, *Les Trois Livres de l'Art du Potier*, du cavalier Cyprian Piccolpassi, Paris, Librairie Internationale, 1861.

calcinarea deplină. Puneți porțiunea pură a pulberii astfel obținute în compusul vostru, pe care îl veți pecetlui în același vas. Repetați totul o a treia oară, fără să-mi mulțumiți. Osanalele voastre să meargă numai spre Ziditor. Noi, care sîntem doar o crestătură pe marele răboj al Tradiției esoterice, noi nu cerem nimic, nici pomenire, nici recunoștință, ci doar să vă dați și voi cu alții aceeași osteneală pe care ne-am dat-o noi pentru a vă îndruma.

Vizita s-a încheiat. Admirația noastră, gînditoare și mută, se mai adresează o dată acestor minunate și surprinzătoare paradigme, al căror autor a rămas de-atîta vreme necunoscut semenilor noștri. Se află oare pe undeva vreo carte scrisă de mîna sa? – Nimic nu ne-o spune. Fără îndoială că, aidoma marilor Adepți ai Evului Mediu, și el a preferat să ne lase în piatră, mai degrabă decît pe pergament, mărturia de netăgăduit a uriașei științe pe care o poseda laolaltă cu toate tainele ei. Ar fi nimerit, ar fi îndreptățit ca amintirea sa să trăiască printre noi, ca numele său să iasă în sfîrșit din beznă și să strălucească, ca un mare luminător, pe firmamentul hermetic.

Jean Lallemant, alchimist și cavaler al Mesei Rotunde, merită să-și ocupe locul în jurul sfîntului Graal, unde va hălădui împreună cu Geber (*Magister magistrorum*) și cu Roger Bacon (*Doctor admirabilis*). De-o seamă, prin întinderea științei sale, cu mărețul Basile Valentin sau cu milostivul Flamel, el le e superior prin capacitatea de a exprima cele două calități, eminamente științifice și filozofice, pe care le-a dus la desăvîrșire: modestia și sinceritatea.

Crucea ciclică de la Hendaye

Hendaye, orășel de frontieră din ținutul bascilor, își îngrămădește căsuțele la poalele primilor contraforți ai Pirineilor. Îl îngrădesc oceanul verde, Bidassoa lată, strălucitoare și rapidă, și munții ierboși. Prima impresie, luînd contact cu acest sol aspru și scorțos, e una neliniștitoare, de ostilitate. Nici măcar vîrful de ocru pe care, la orizontul mării, muntele Fontarabie îl împlîntă, sub lumina crudă, în apele cu sclipiri verzui ale golfului, nu întrerupe austeritatea naturală a acestei sălbăticii. De n-ar fi stilul spaniol al caselor, aspectul și graiul locuitorilor, precum și atracția recentă a unei plaje presărate cu hoteluri semețe, Hendaye n-ar reține cu nimic atenția turistului, a arheologului sau a artistului.

Plecînd de la gară, un drum de țară merge de-a lungul liniei ferate pînă la biserica parohială, situată în centrul orașului. Zidurile sale goale, păzite de un turn masiv, pătrat și trunchiat, se ridică în mijlocul unei piețe spre care urcă cîteva trepte și care e mărginită de arbori stufoși. Edificiu de rînd, greoi, refăcut, neinteresant. Totuși, în apropiere de transeptul meridional, o umilă cruce din piatră, pe cît de simplă pe atît de ciudată, se ascunde sub desișurile verzi din piață. Ea împodobea odinioară cimitirul comunal, și n-a fost transportată lîngă biserică, pe locul de astăzi, decît în 1842. Asta, cel puțin, e ceea ce ne-a spus un bătrîn basc, care fusese, ani de-a rîndul, paracliser. Cît despre originea acestei cruci, ea nu e știută, și ne-a fost imposibil să obținem niscai amănunte privitoare la epoca în care a fost înălțată. Totuși, dacă e să ne luăm după forma temeliei și cea a coloanei, socotim că ea n-ar putea fi anterioară sfîrșitului secolului al XVII-lea sau începutului secolului al

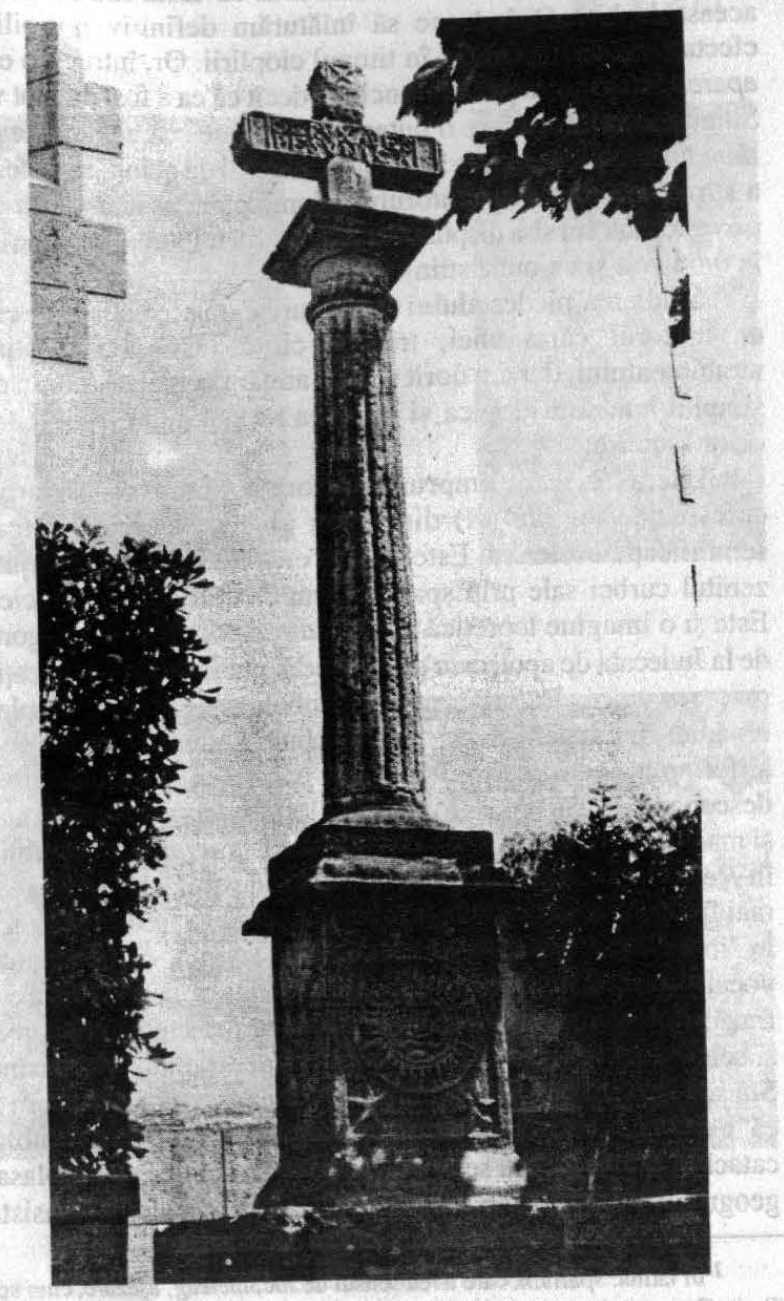
XVIII-lea. Oricare i-ar fi vechimea, prin decorația piedestalului crucea de la Hendaye se dovedește a fi cel mai straniu monument al milenarismului primitiv, cea mai rară reprezentare simbolică a chiliasmului pe care am întîlnit-o vreodată. Se știe că această doctrină, acceptată mai întîi, apoi combătută, cu toate că biserica nu o condamnase, de Origen, de Sfîntul Dionisie din Alexandria și de Sfîntul Ieronim, făcea parte din anticele tradiții esoterice ale filozofiei lui Hermes.

Naivitatea basoreliefurilor și stîngăcia lucrăturii ne fac să credem că aceste embleme lapidare nu sînt opera unui meseriaș al ciocanului și daltei; dar, lăsînd estetica deoparte, trebuie să recunoaștem că obscurul artizan al acestor imagini poseda o știință adîncă și autentice cunoștințe cosmografice.

Pe brațul transversal al crucii – o cruce greacă – se poate citi o inscripție banală, cioplită în mod ciudat, în relief, pe două rînduri paralele, cu cuvintele lipite unele de altele, și pe care o reproducem întocmai:

OCRUXAVES
PESUNICA

Desigur, fraza e ușor de restabilit, iar sensul e știut: *O crux ave spes unica*. Dar, dacă vom traduce ca un ucenic, nu vom înțelege niciodată dacă invocația e adresată picioarelor sau crucii, formula neputînd decît să ne surprindă. Într-adevăr, ar trebui să împingem dezinvoltura și ignoranța pînă la nerespectarea regulilor elementare ale gramaticii: *pes*, un nominativ masculin, cere adjectivul *unicus*, de același gen, iar nu femininul *unica*. S-ar părea deci că deformarea cuvîntului *spes*, „speranță", în *pes*, „picior", prin ablațiunea consoanei inițiale, ar fi rezultatul nedorit al unei lipse totale de practică din partea lapicidului nostru. Dar justifică oare lipsa de experiență o asemenea ciudățenie? Nu putem crede asta. Într-adevăr, comparînd motivele executate de aceeași mînă și în aceeași manieră găsim o grijă evidentă pentru un aranjament normal, o dispoziție atentă și echilibrată. De ce atunci să fi fost tratată inscripția cu mai puține scrupule? O examinare atentă a acesteia ne permite să afirmăm că literele sînt desenate grijuliu, ba chiar cu eleganță, fără să se încalece (pl. XLVII). Fără îndoială



HENDAYE (Pirineii de Jos)

Crucea ciclică

că artizanul nostru le-a trasat mai întîi cu cretă sau cu cărbune, această schiță făcîndu-ne să înlăturăm definitiv posibilitatea efectuării vreunei greșeli în timpul cioplirii. Or, întrucît o eroare *aparentă* există, nu putem conchide decît că ea a fost de fapt voită. Singura rațiune pe care o putem invoca este cea a unui *semn pus dinadins*, ascuns sub aspectul unei stîngăcii de neînțeles și destinat a stîrni curiozitatea privitorului. Vom spune așadar că, în ce ne privește, autorul și-a dispus astfel epigraful tulburătoarei sale opere în mod voit și cu bună știință.

Studierea piedestalului ne lămurise deja, și știam în ce fel, cu ajutorul cărei chei, trebuia citită inscripția creștină a monumentului; dar am dorit și să le arătăm cercetătorilor în ce fel simplul bun simț, logica și rațiunea ne pot ajuta în descifrarea celor ascunse.

Litera S, care împrumută forma sinuoasă a Șarpelui, corespunde lui *khi* (*X*) din limba greacă și urmează aceeași semnificație esoterică. Este traseul elicoidal al Soarelui ajuns la zenitul curbei sale prin spațiu, în momentul catastrofei ciclice. Este și o imagine teoretică a *fiarei din Apocalipsă*, a dragonului de la Judecata de apoi, care scuipă foc și pucioasă asupra creațiunii macrocosmice. Datorită valorii simbolice a literei S, deplasată dinadins, înțelegem că inscripția trebuie tradusă în limbaj secret, altfel spus în *limba zeilor* sau *a păsărilor*, și că trebuie să-i descoperim sensul cu ajutorul regulilor *Diplomației*. Cîțiva autori, și mai ales Grasset d'Orcet, în analiza *Visului lui Polifil*, publicată în *Revue Britannique*, le-au enunțat cu destulă claritate ca să nu mai fie nevoie să o facem în urma lor. Vom citi așadar *în franceză*, în limba diplomaților, latineasca scrisă, după care, permutînd vocalele, vom obține asonanța unor cuvinte noi ce compun o altă frază, în care vom restabili ortografia, ordinea cuvintelor, precum și sensul literar. Vom descoperi astfel acest ciudat avertisment: *Stă scris că viața se refugiază într-un singur spațiu*[1], și vom afla că există un tărîm unde, în epoca înfricoșătoare a dublului cataclism, moartea nu se va atinge de om. Cît despre amplasarea geografică a acestei țări a făgăduinței, unde cei aleși vor asista la

[1] În latină: *spatium*, care avea sensul de *loc, meleag, așezare*, cum spune Tacit. Corespunde grecescului Χωρίον, din rădăcina Χώρα, *țară, tărîm, ținut*.

CRUCEA CICLICĂ de la HENDAYE
Cele patru fețe ale piedestalului

revenirea vîrstei de aur, aceasta ne revine nouă s-o aflăm. Întrucît cei aleși, urmașii lui Ilie, se vor mîntui, potrivit spuselor Scripturii, deoarece prin credința lor adîncă și prin sîrguința lor neobosită în strădanii, ei vor fi răsplătiți, înălțîndu-se la rangul ucenicilor Cristosului-Lumină. Ei vor purta însemnul acestuia și vor primi de la el însărcinarea de a reînnoda cu omenirea înnoită lanțul de tradiții al omenirii dispărute.

Fața anterioară a crucii, cea care a primit cele trei cumplite cuie ce au țintuit pe lemnul blestemat trupul suferind al Mîntuitorului, e marcată de inscripția INRI, gravată pe brațul transversal. Ea corespunde imaginii schematice a ciclului reprezentat pe piedestal (pl. XLVIII). Avem așadar două cruci simbolice, unelte ale aceleiași răstigniri: sus e crucea dumnezeiască, pildă a mijlocului ales pentru ispășire; jos e crucea globului, determinînd polul *emisferei boreale* și situînd în timp epoca fatală a acestei ispășiri. Dumnezeu Tatăl ține în mînă acest glob ce poartă *însemnul arzînd*, iar stăpînitorii celor patru măreție veacuri, figurile istorice ale celor patru vîrste ale universului, sînt închipuiți cu același atribut: Alexandru, August, Carol cel Mare, Ludovic al XIV-lea[1]. Asta ne învață epigraful INRI, care în mod exoteric se traduce prin *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, dar a cărei semnificație ascunsă e sugerată de cruce: *Igne Natura Renovatur Integra*. Căci prin foc și cu ajutorul focului va fi încercată curînd emisfera noastră. Și așa cum aurul e separat prin foc de metalele impure, tot așa, spune Scriptura, cei drepți vor fi despărțiți de cei păcătoși în ziua Judecății de apoi.

Fiecare din cele patru fețe ale piedestalului poartă un alt simbol. Una are imaginea Soarelui, alta a Lunii; a treia arată o stea impozantă, iar ultima o figură geometrică provenită, cum spuneam, din schema adoptată de inițiați pentru a reprezenta ciclul solar. E vorba de un simplu cerc pe care cele două diametre, întretăiate în unghi drept, îl împart în patru sectoare. Fiecare din acestea conține un A ce le desemnează ca fiind cei patru ani cosmici în această hieroglifă completă a universului, alcătuită

[1] Primii trei sînt împărați; al patrulea nu e decît rege, Regele Soare, marcînd astfel declinul astrului și ultimele sale raze. Este asfințitul ce anunță lunga noapte ciclică, plină de groază și înfricoșare, „oroare a pustiirii".

ARLES – BISERICA SF. TROFIM
Timpanul portalului (sec. al XII-lea)

din semnele convenționale ale cerului și pămîntului, ale spiritualului și temporalului, ale macrocosmului și microcosmului, și unde regăsim îmbinate emblemele supreme ale mîntuirii (crucea) și ale lumii (cercul).

În epoca medievală, aceste patru faze ale marii perioade ciclice, a căror rotație continuă era exprimată în Antichitate printr-un cerc secționat de două diametre perpendiculare, erau de obicei reprezentate prin cei patru evangheliști sau prin litera lor simbolică, și anume grecescul *alfa*, ori, și mai adesea, prin cele patru animale ale evangheliștilor dispuse în jurul lui Cristos, figura umană și vie a crucii. Aceasta e formula tradițională pe care o întîlnim pe timpanele porticurilor romane. Isus este arătat acolo stând, cu mîna stîngă pe o carte și cu dreapta făcînd semnul binecuvîntării, fiind despărțit de cele patru animale ce-i formează alaiul prin elipsa numită *Migdală mistică*. Figurile acestor grupuri, de obicei despărțite de celelalte printr-o ghirlandă de nori, sînt întotdeauna plasate în aceeași ordine, cum se poate vedea în catedralele din Chartres (pridvorul regal) și Le Mans (pridvorul apusean), în biserica templierilor din Luz (în Pirineii de Sus), în cea din Civray (lîngă Vienne), pe portalul de la Saint Trophime din Arles etc (pl. XLIX).

„Iar înaintea tronului", scrie apostolul Ioan, „se vedea ca o mare de sticlă, asemenea cu cristalul. Iar în mijlocul tronului și împrejurul scaunului erau patru ființe, pline de ochi dinainte și dinapoi. Și ființa cea dintîi era asemena leului, a doua asemenea vițelului; cea de-a treia avea față de om, iar a patra ființă era asemenea vulturului care zboară"[1]. Relatare conformă celei a lui Iezechiel: „Și am văzut... un nor gros și un snop de foc, care vărsa în toate părțile raze strălucitoare; iar în mijlocul focului lucea ca un metal lustruit, și tot în mijloc se mai vedea înfățișarea a patru fiare... Iar chipul fețelor lor era un chip omenesc; și tuspatru aveau cîte o față de leu în dreapta; tuspatru aveau cîte o față de bou la stînga și mai aveau cîte o față de vultur îndărăt"[2].

În mitologia hindusă, cele patru sectoare egale ale cercului, determinate de cruce, reprezentau fundamentul unei concepții mistice destul de stranii. Ciclul întreg al evoluției umane e încarnat sub forma unei vaci, simbolizînd Virtutea, ale cărei patru picioare se sprijină pe cîte unul din sectoarele figurînd cele patru vîrste ale omenirii. În prima vîrstă, care corespunde epocii de aur a grecilor, și care se numește *Kredayuga* sau *vîrsta inocenței*, Virtutea se ține bine pe pămînt: vaca e proptită pe toate cele patru picioare. În *Tredayuga*, vîrsta a doua, care corespunde epocii de argint, ea e mai slăbită și nu se mai ține decît pe trei picioare. Pe durata vîrstei a treia, cea a aramei, *Tvaparayuga*, ea rămîne cu două picioare. În sfîrșit, în vîrsta fierului, în care trăim, vaca ciclică sau Virtutea umană ajunge în gradul ultim de slăbiciune și decrepitudine; ea se ține, cu mare trudă, în cumpănă pe un singur picior. Aceasta e vîrsta a patra și cea din urmă, *Kaliyuga*, vîrsta mizeriei, a nefericirii și a prăbușirii.

Vîrsta de fier nu are alt sigiliu decît cel al *Morții*. Hieroglifa sa e hîrca împopoțonată cu atributele lui Saturn: clepsidra golită, imagine a timpului irosit, și coasa, reprodusă în cifra șapte, care e numărul transformărilor, al distrugerii, al nimicirii. Evanghelia acestei epoci nefaste e cea care a fost scrisă sub inspirația Sfîntului Matei. *Matthaeus*, în greacă Ματθαῖος, vine de la Μάθημα, Μάθηματος, care înseamnă „știință". Acest cuvînt a

[1] *Apocalipsă*. IV, v. 6 și 7.
[2] I, v. 4, 5, 10 și 11.

dat Μάθησις, μάθησεως, „studiu, cunoaștere", de la μανθάνειν, „a învăța, a se instrui". Aceasta e Evanghelia după Știință, ultima venită, dar pentru noi cea dintîi, deoarece ne învață că, în afară de un mic număr de aleși, vom pieri cu toții. De aceea îngerul i-a fost atribuit Sfîntului Matei, deoarece știința singură poate pătrunde misterul lucrurilor, cel al făpturilor și al destinului lor, ea îi poate da omului aripi astfel încît el să se poată ridica pînă la cunoașterea celor mai înalte adevăruri și să ajungă la Dumnezeu.

Concluzii

Scire. Potere. Audere. Tacere.
Zoroastru

Natura nu le deschide tuturor, de-a valma, porțile sanctuarului.

Poate că profanul va găsi, în aceste pagini, dovada unei științe autentice și pozitive. Nu putem pretinde a converti pe cineva, cunoscînd prea bine tenacitatea prejudecăților și forța obișnuinței. Discipolul ar trage, totuși, mai mult profit în acest mod, dar cu condiția ca el să nu disprețuiască operele vechilor Filozofi, să studieze cu migală și sîrguință scrierile clasice, pînă cînd va fi căpătat îndeajuns de multă clarviziune spre a discerne punctele obscure din manualul operațiilor.

Nimeni nu poate pretinde că posedă marele Secret dacă nu-și reglează viața în armonie cu cercetările întreprinse.

Nu e de-ajuns să fii studios, activ și perseverent, dacă nu posezi niște principii solide, o bază concretă, dacă un entuziasm nesăbuit îți orbește rațiunea, dacă orgoliul îți înăbușă judecata, dacă lăcomia se trezește la luminile bălțate ale unei stele aurite.

Tainica Știință cere multă judecată, exactitate, iscusință în observarea faptelor, un spirit sănătos, logic și chibzuit, o imaginație vie fără exaltare, o inimă înflăcărată și pură. Ea mai cere o deplină simplicitate și o indiferență totală față de teoriile, sistemele și ipotezele admise de obicei fără nici un control, pe baza textelor sau a reputației autorilor lor. Ea vrea ca ucenicii să învețe să gîndească mai des cu propriul lor creier, și mai puțin cu

creierul celorlalți. Ea mai vrea și ca ei să-i ceară Naturii, maica noastră a tuturor, adevărul principiilor, cunoașterea doctrinei sale, precum și practica operațiunilor.

Exersîndu-și în permanență facultatea de observație și de judecată, neofitul va urca prin meditație treptele care duc la

CUNOAȘTERE.

Imitarea inocentă a procedeelor naturale, iscusința alăturată istețimii, luminile unei lungi experiențe îl vor dărui cu

PUTERE.

Înfăptuind, el va mai avea nevoie și de răbdare, de statornicie, de o voință de neclintit. Îndrăzneț și hotărît, siguranța și încrederea pe care i le îngăduie o credință vajnică îi vor da

ÎNDRĂZNEALĂ.

În sfîrșit, cînd izbînda îi va încorona anii de trudă, cînd dorințele i se vor îndeplini, Înțeleptul, disprețuind deșertăciunile lumii, se va apropia de cei umiliți, de dezmoșteniți, de toți cei ce muncesc, suferă, luptă, deznădăjduiesc și plîng pe astă lume. Discipol anonim și mut al Naturii eterne, apostol al veșnicei Milostenii, el va rămîne credincios legămîntului tăcerii.

Chiar ajuns la Cunoaștere, la Bine, Adeptul trebuie să păstreze pentru totdeauna aceeași

TĂCERE.

Tabla de materii

Prefață 7
Misterul catedralelor 11
Paris 51
Amiens 129
Bourges 151
Crucea ciclică de la Hendaye 185
Concluzii 197